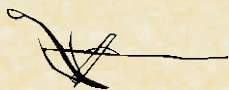


# TEÓFILO REGO E OS ARQUITECTOS

Alexandra Trevisan  
Jorge Cunha Pimentel  
Miguel Moreira Pinto  
Editores











# **TEÓFILO REGO E OS ARQUITECTOS**

Alexandra Trevisan  
Jorge Cunha Pimentel  
Miguel Moreira Pinto  
Editores

Centro de Estudos Arnaldo Araújo  
Escola Superior Artística do Porto

Edições Caseiras / 26

**Título:**

*TEÓFILO REGO E OS ARQUITECTOS*

**Editores:**

Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto

© dos autores e CESAP/CEAA, 2015

**Direcção gráfica:**

Jorge Cunha Pimentel

**Arranjo gráfico:**

Joana Couto

**Edição:**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

**Propriedade:**

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

R. do Infante D. Henrique, 131

4050-298 PORTO, PORTUGAL

Telef.: +351 223 392 100/40

Fax: +351 223 392 101

**Impressão e acabamento:**

Litoporto Artes Gráficas Lda

1ª edição, Porto, Setembro de 2015

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-68-3

Depósito Legal: 396208/15

Este livro foi sujeito a arbitragem científica (*double blind peer review*). Referees: Fátima Sales, Joana Cunha Leal, Paolo Marcolin, Rute Figueiredo e Susana Milão

Esta publicação é co-financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – FEDER, através do COMPETE – Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto "Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego" (PTDC/ATP-AQI/4805/2012)

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas, não se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e respectivas consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo

Escola Superior Artística do Porto

Largo de S. Domingos, 80

4050-545 PORTO PORTUGAL

Telef.: +351 223392130

Fax.: +351 223392139

e-mail: [ceaa@esap.pt](mailto:ceaa@esap.pt)

[www.ceaa.pt](http://www.ceaa.pt)

# Índice

## **NOTA INTRODUTÓRIA**

Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto 7

## ***FOTOGRAFIA, ARQUITECTURA MODERNA E A 'ESCOLA DO PORTO': INTERPRETAÇÕES EM TORNO DO ARQUIVO DE TEÓFILO REGO. EXPECTATIVAS E SURPRESAS***

Alexandra Trevisan 9

## **TEÓFILO REGO E OS ARQUITECTOS DO PORTO, UMA RELAÇÃO PROFISSIONAL**

Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan 17

## **A SOMBRA DO ARQUITECTO, DA COLABORAÇÃO ENTRE JOÃO ANDRESEN E TEÓFILO REGO**

Miguel Moreira Pinto 25

## **A PRESENÇA DA OBRA DE ROGÉRIO DE AZEVEDO NA FOTOGRAFIA DE TEÓFILO REGO**

Jorge Cunha Pimentel 35

## **UMA IDEIA DE PAISAGEM NA ACÇÃO DA HICA. DA TRANSFORMAÇÃO À PERCEPÇÃO**

César Machado Moreira 45



## NOTA INTRODUTÓRIA

Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel e Miguel Moreira Pinto

*Teófilo Rego e os Architectos* resulta da investigação produzida a partir das fotografias encomendadas pelos architectos a Teófilo Rego de desenhos, maquetas e edifícios. Estas imagens, dos anos 50 a 70 do século passado, foram usadas em publicações, exposições e concursos e, nalguns casos, revelam uma estreita colaboração e cumplicidade entre os Architectos Modernos e o Fotógrafo.

Esta publicação centra-se, por um lado, em três casos específicos de colaboração entre Teófilo Rego e architectos, no caso, Rogério de Azevedo, Januário Godinho e João Andresen; por outro lado, trata a colaboração que resultou das encomendas de architectos menos conhecidos, que foram resgatados pelo levantamento do arquivo fotográfico, e que contribuíram para um conhecimento mais extenso da relação que se estabeleceu a partir da fotografia entre estes profissionais.

Os textos que aqui se publicam, desenvolvem alguns dos temas que começaram por ser tratados nas II Jornadas FAMEP – *O Fotógrafo e os Architectos*, que decorreram em Dezembro de 2014, no âmbito do Projecto *Fotografia, Arquitectura Moderna e a “Escola do Porto”*: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego a decorrer no CEAA.



# FOTOGRAFIA, ARQUITECTURA MODERNA E A 'ESCOLA DO PORTO': INTERPRETAÇÕES EM TORNO DO ARQUIVO DE TEÓFILO REGO. EXPECTATIVAS E SURPRESAS

Alexandra Trevisan

As histórias da fotografia em Portugal, ainda em número reduzido<sup>1</sup>, e os estudos sobre fotógrafos portugueses ou estrangeiros que trabalharam em Portugal<sup>2</sup>, estruturam-se na maior parte das vezes a partir de dois campos de análise que levaram à criação de outros tantos grupos de protagonistas: os fotógrafos amadores e os fotógrafos profissionais.

Depois do aparecimento da fotografia em Portugal em 1840<sup>3</sup>, ficou a dever-se sobretudo aos amadores, alguns deles estrangeiros, a sua divulgação, contribuindo para que tivessem uma crescente aceitação. Mas também é verdade que os fotógrafos comerciais tiveram desde o início lugar na história da fotografia. São sistematicamente destacados, desde a década de 40 do Século XIX, os fotógrafos itinerantes que se deslocavam de cidade em cidade, assim possibilitando que pessoas que não viviam no Porto ou Lisboa fossem fotografadas. Por seu lado, as Casas Comerciais, que trabalhavam de modo mais estável e não sazonal, tornaram-se uma realidade efetiva em centros urbanos de maior dimensão.

Num período relativamente curto de tempo, a fotografia ganhou relevância e foi-se progressivamente tornando indispensável. A democratização da fotografia, no duplo sentido dos que fotografaram e dos que foram fotografados, apenas foi possível pelo avanço dos processos técnicos e da cada vez maior acessibilidade às câmaras fotográficas e aos processos e suportes para a realizar.

A fotografia realizada pelos estúdios e casas comerciais está ligada às alterações sociais e culturais que ocorreram em Portugal, podemos dizer que a fotografia ajuda a compreender alguns fenómenos sociais – basta pensar, por exemplo, nas *cartes de visite* - e a fotografia, de uma maneira geral, contribui para que estas alterações ocorram.<sup>4</sup> Qualquer história da cultura e das mentalidades que se reporte aos Séculos XIX e XX, tem necessariamente que pensar a fotografia como uma fonte ou documento mas, também, como um elemento de dinamização e transformação da sociedade.

Assim, entre 1940 e 1960 - balizas cronológicas que delimitam investigação em curso com base no espólio fotográfico e Teófilo Rego - importa fazer, antes de mais, o cruzamento da história da fotografia portuguesa com a história da arquitetura moderna deste período sem, no entanto, perder de vista uma articulação mais alargada com outras áreas da vida cultural, social e

1. António Sena – *Uma História da Fotografia. Portugal 1839 a 1991*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991; António Sena – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998; Maria do Carmo Serén – “A Fotografia em, Portugal” in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. S/l.: Fubu Editores, 2009.

2. Joshua Benoliel, *o rei dos fotógrafos* (1984); *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos* de Paulo Artur Ribeiro Baptista (1994); *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na Primeira Metade do Século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão* de Filipe Figueiredo (2000) ou *João Martins (1898-1972): Imagens de um tempo “desolador descritivo”* de Maria Emília Tavares (2000).

3. “Procurando o sol, os fotógrafos chegavam no Verão ou no fim da Primavera. No Porto, em 1845, noticiam-se Adolfo e Anatólio e um outro fotógrafo não identificado, lançando a desolação entre retratistas (pintores e desenhadores) que anunciavam nos almanaques.” Maria do Carmo Serén – “A Fotografia em, Portugal” in *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. S/l.: Fubu Editores, 2009, p.12.

4. Maria do Carmo e Gaspar Martins Pereira referem a este propósito que “O formato da fotografia chamado ‘cartão de visita’ invade o quotidiano. Com a imagem, envia-se um verso, uma frase romântica ou espirituosa, sabe-se da saúde ou de uma viagem: é uma cultura que se revê na sua imagem, que precisa cada vez mais de um suporte material – imagem fotográfica – para construir uma paixão, uma saudade.” “O Porto Oitocentista” in *História do Porto* (dir. Luís A. Oliveira Ramos), Porto: Porto Editora, s/d., p.504.



Figura 1. Rio Douro, Porto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

política que o contextualizam.

Dada a importância das casas comerciais, o seu estudo ganhou um lugar importante nas histórias da fotografia e são vários os exemplos que nelas constam. A título de exemplo referimos Domingos Alvão, fotógrafo do Porto, e Mário Novais, de Lisboa, porque ambos ajudam a enquadrar dois tipos de encomendas que foram feitas a Teófilo Rego.

No caso de Domingos Alvão destacamos as vistas da cidade do Porto, o rio e as suas pontes, mas também as paisagens, as tradições e os costumes, especialmente da região Norte do país, associados a actividades como a pesca e as vindimas.

Do estúdio de Mário Novais<sup>5</sup>, ao qual se associou mais tarde o seu irmão Horácio Novais<sup>6</sup>, encontramos em comum a fotografia publicitária e industrial, mas também a fotografia de arquitectura, sobretudo de edifícios modernos, recém-construídos à data do seu registo. Julgamos que no futuro será importante fazer um estudo comparativo dos dois espólios no que concerne à arquitectura, porque nos parece defensável que, Teófilo Rego no Porto, e Mário e Horácio Novais em Lisboa, terão sido os fotógrafos que nas duas cidades se especializaram na fotografia de arquitectura, encontrando uma clientela restrita, mas importante.

No contexto da investigação que nos encontramos a realizar, merece-nos ainda especial destaque Marques de Abreu, não só pela sua acção e relevância para o contexto cultural da cidade do Porto, mas pelo facto de Teófilo Rego ter

5. Mário Novais (1899-1967), oriundo de uma família de grandes fotógrafos, começou a sua actividade profissional como retratista, nos anos de 1920, na Fotografia Vasquez. Em 1933, montou o seu próprio estúdio – o Estúdio Novaes – em Lisboa, que se manteve activo durante 50 anos. Para além de fotografia de obras de arte e arquitectura, em que se especializou, Mário Novais praticou igualmente a foto-reportagem, a fotografia publicitária, a comercial e a industrial.  
<http://biblarte.gulbenkian.pt/Biblarte/pt/Coleccoes/ColeccoesDigitais/ColeccoesFotograficas>.

6. Horácio Novais (1910-1988), fotógrafo, “proveniente de uma família de fotógrafos é filho de Júlio Novais (1867-1925), sobrinho de António (1855-1940) e Eduardo Novais (1857-1951), iniciou o seu trabalho nos anos de 1925/1927 com Mário Novais (1899-1967), seu irmão. Neste período, e até 1931, através de Joshua Benoliel, seu amigo, trabalhou como repórter fotográfico no Jornal *O Século*, onde teve a cargo também o trabalho de laboratório. É o início da sua actividade como fotojornalista (...) Relacionou-se com artistas da época, colaborou com arquitectos – Cristino da Silva, Raul Lino, Jorge Segurado, Cassiano Branco, Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Keil do Amaral entre outros - fotografando edifícios e maquetas; com pintores – Almada Negreiros, Carlos Botelho, Mário Eloy, Eduardo Malta, Stuart Carvahais, Carlos Calvet etc. - que retratou e reproduziu as suas obras, registando exposições.” <http://digitarq.cpf.dgarq.gov.pt/details?id=39176>.



Figura 2. Túnel da Ribeira, Porto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



trabalhado no seu estúdio dos 14 aos 31 anos, tendo aí feito a sua formação profissional nas áreas da gravura, fotogravura e tipografia.

Um estudo mais sistematizado do percurso de Teófilo Rego permitirá aferir futuramente com maior certeza a influência que Marques de Abreu poderá ter exercido sobre ele, não só nas questões técnicas, mas na apetência para determinados clientes como os arquitectos e artistas plásticos.

Importa-nos, para compreender melhor o trabalho de Teófilo Rego, os dois campos em que este actua, isto é, o comercial<sup>7</sup> e o pessoal. É no campo pessoal que o fotógrafo se aproxima da atitude desinteressada que caracteriza a fotografia amadora e da liberdade do *flâneur*, que deambula pela cidade e regista o que mais lhe interessa: ruas, edifícios, pessoas, crianças, o rio Douro e as suas gentes.

Maria do Carmo Serén num capítulo intitulado significativamente “Isolamento e Cinzentismo”, refere, ao que julgamos saber, pela primeira vez numa edição de certa dimensão, o nome de Teófilo Rego. Neste capítulo, no qual a autora aborda a fotografia salonista promovida pelo Grémio Português de Fotografia, criado em 1931, é referido que o grupo salonista do Porto era nos anos 40 e 50 bastante significativo e que alguns dos seus membros tinham frequentado as primeiras exposições fotográficas de pendor pictoralista realizadas no Clube dos Fenianos desta cidade. Entre os nomes que a autora enuncia, está o de Alfredo Viana de Lima, que nos importa destacar porque, para além da importância da sua obra enquanto arquitecto, foi um dos clientes de Teófilo Rego. Este fotógrafo é também mencionado, logo depois de

7. Teófilo Rego estava filiado no Grémio Nacional dos Industriais de Fotografia (Lisboa); Sindicato dos Trabalhadores Gráficos dos Distritos do Porto, Bragança e Vila Real; Associação Fotográfica do Porto; e Associação Nacional dos Industriais de Fotografia, a qual emitia a carteira profissional e licença fotográfica.

Tavares da Fonseca, e no trabalho destes dois fotógrafos, Maria do Carmo Serén encontra afinidades, afirmando que no Porto serão os “que mais se dedicarão, numa longa carreira, a fotografar a cidade, mantendo a directriz salonista da perfeição técnica e os efeitos formais da temática.”<sup>8</sup>

Mas esta autora menciona ainda outro dado importante: que entre os delegados do Grémio no Porto, distribuindo e alternando funções, estavam os arquitectos António de Brito e Arménio Losa e o engenheiro Luís Canossa Moreira. Esta informação vem, por um lado, demonstrar a afinidade de interesses que existia entre Teófilo Rego e alguns dos arquitectos do Porto e, por outro, permite estabelecer algumas possibilidades que ajudam a compreender cada vez melhor os contornos desta relação que se consolidou num período em que se estreitaram também as relações entre profissionais e artistas de diferentes áreas.

Mais recentemente, em 2009, uma exposição sobre fotografia portuguesa dos anos 50/60, comissariada por Emília Tavares e intitulada *Batalha de Sombras*, voltou a colocar a tónica sobretudo em fotógrafos amadores – entre os 13 fotógrafos seleccionados, apenas João Martins, António Paixão, Varela Pécurto, são profissionais - uns mais conhecidos/reconhecidos<sup>9</sup> do que outros, e cuja formação e o interesse por este médium foi muito diversificado. No texto do catálogo, a autora defende que na década de 50 “A fotografia portuguesa dos anos 50 reflecte de forma ímpar muitas das dissonâncias e conflitos estéticos então vividos, que só podem ser lidos e entendidos em articulação e cruzamento permanente com todas as outras áreas da vida cultural, social e política” e nota que “a pouca historiografia portuguesa dedicada a esta década, a bipolarizara de forma demasiada simplista, entre imagens pró e anti-regime, ignorando as profundas e significativas tensões, clivagens, diferentes ritmos históricos e de significado que entre essa bipolarização ocorreram.”<sup>10</sup>

É a partir desta perspectiva que nos últimos anos a história da fotografia em Portugal, especialmente das décadas de 40, 50 e 60 do século XX, tem vindo a incluir nas suas páginas fotógrafos pouco conhecidos, mas que contribuem para uma leitura mais completa e complexa da história da imagem, assumindo a importância da fotografia como arte, mas reconhecendo também importância da fotografia amadora, do fotojornalismo e das edições literárias. A nossa percepção sobre o conteúdo do arquivo pessoal de Teófilo Rego, que não foi a prioridade inicial no âmbito do Projecto *Fotografia, Arquitectura Moderna e “Escola do Porto: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego*, permitiu-nos, assim mesmo, enriquecer a nossa investigação na medida em que este fotógrafo captou imagens da cidade do Porto e da sua arquitectura por iniciativa própria - sem os condicionalismos da encomenda comercial - e, simultaneamente, deu-nos a conhecer uma diversidade de temas (categorias), alguns dos quais, se aproximam daqueles que Emília Tavares definiu para organizar expositivamente as fotografias da *Batalha de*

8. Maria do Carmo Serén – “Isolamento e Cinzentismo” in M. Teresa Siza (Coordenação) - *O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto: Porto Editora, 2001, p.225.

9. Os fotógrafos referidos são: Carlos Calvet, Gérard Castelle-Lopes, Carlos Afonso Dias, Franklin Figueiredo, Fernando Lemos, Adelino Lyon de Castro, João Martins, António Paixão, Victor Palla, Varela Pécurto, Frederico Pinheiro Chagas, Sena da Silva, Fernando Taborda. *Batalha de Sombras, Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*, Emília Tavares (organização), edição da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2009.

10. Emília Tavares – “Nota Prévia” in - *Batalha de Sombras* ..., p.19.

Figura 3. Praça D. João I, Porto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



*Sombras*. Referimo-nos pelo menos a três das cinco que a autora propõe: “Salonismo e a herança naturalista”, “Formas visuais de Realismo Fotográfico” e, de forma menos explícita, “Sob a influência da Fotografia Humanista e outras derivações”<sup>11</sup>, sendo que alguns autores são apresentados em mais do que uma categoria, por ser difícil dada a diversidade da sua produção encaixá-los apenas numa.

A mesma metodologia pode ser aplicada a Teófilo Rego, isto é, as suas fotografias não se esgotam numa única categoria mas encaixam pontualmente, ou mais frequentemente, em várias delas. Para este facto deve ter contribuído a sua formação no estúdio de Marques de Abreu, a sua actividade como fotojornalista, a fotografia de publicidade que produziu para diferentes clientes, bem como o seu relacionamento com outros fotógrafos, nomeadamente, através das exposições em que participou. Este último contributo é ainda um pouco nebuloso e necessita de maior investigação, no entanto, à medida que for sendo aprofundado, permitirá medir com maior precisão o grau de isolamento em que Teófilo Rego pode, ou não, ter desenvolvido a sua actividade como fotógrafo e, também, aferir o seu conhecimento teórico sobre a fotografia contemporânea.

Estas “divisões” temáticas e particularmente a palavra *derivações*, proposta por Emília Tavares, e utilizada para englobar um conjunto de fotografias que criam linhas identitárias entre a obra de alguns autores, surgem como propostas de organização/ catalogação, mas sobretudo abrem, no contexto do

11. As outras categorias são Surrealismo: “Fotografia ao serviço da inquietação” e “Incursões abstractas e explorações formais da luz”.



Figura 4. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

nosso projecto, a possibilidade de face ao arquivo de Teófilo Rego, comercial e pessoal, enquadrar este fotógrafo no âmbito da fotografia portuguesa dos anos 50 e 60.

Podemos talvez avançar com a ideia de que a sua fotografia em registo livre é, simultaneamente, documental e afectiva, num sentido humanista e que, por seu lado, o Porto não é apenas um tema da sua fotografia, mas um cenário mais complexo, no qual capta as transformações que ao longo destes anos se vão operando na cidade.

A obra de Teófilo Rego abordada apenas pelas fotografias expostas através do Grémio ou daquelas que escolheu para a sua exposição individual em 1990, realizada na Casa do Infante, quanto a nós, não revelam toda a versatilidade e qualidade fotográfica de Teófilo Rego nas suas diferentes dimensões. A partir de uma abordagem contemporânea dos negativos de edifícios, de maquetas e desenhos de arquitectura, ou seja, do seu arquivo comercial, reconhecemos nalguns um valor plástico indiscutível resultante, em certos casos, da manipulação que o fotógrafo operou para responder à encomenda do cliente. Não é nossa intenção desvendar um novo talento, mas entendemos que deve ser dado a Teófilo Rego maior visibilidade e atribuir-lhe mais espaço na história da fotografia e da arquitectura portuguesas.

Se nos ativermos apenas a esta questão central – a fotografia realizada por encomenda dos arquitectos – e a possibilidade de a partir deste registo enriquecermos o conhecimento sobre a arquitectura Moderna no Porto, mesmo aí encontramos uma diversidade (derivações) de temas, alguns dos

Figura 5. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



quais nos foram suscitados pelo próprio arquivo. Referimo-nos concretamente às fotografias de maquetas, assunto que se revelou uma surpresa, sobretudo pela quantidade de negativos e diversidade de objectos fotografados.

O arquivo, neste caso concreto, funcionou, e está ainda a funcionar, como incentivo e como impulsionador de novas possibilidades de investigação, colocando, no entanto, os investigadores do Projecto FAMEP numa situação de maior exigência face à imprevisibilidade que algumas caixas e envelopes intocados acabaram por revelar.

No outro extremo, alguns pressupostos de que o grupo partiu, fundamentados num conhecimento inicial limitado ao conteúdo de envelopes e caixas com nomes dos clientes/arquitectos, revelou-nos que o número de obras fotografadas é inferior ao esperado. Daí a necessidade de alargar a investigação a outros clientes que esporadicamente também recorreram a Teófilo Rego para fotografar arquitectura, com outras intenções e enquadramento, mas que não deixam de ter a sua utilidade.

A expectativa lograda quanto à quantidade de fotografias que prevíamos encontrar – cinco mil – despertou também o interesse pelo arquivo pessoal, o que nos permitiu realizar uma articulação entre a visão mais pessoal do fotógrafo, que decide o que fotografar, com a referente às encomendas dos arquitectos, de teor comercial, as quais revelaram a estreita colaboração e o diálogo que manteve com estes clientes. Ressalvamos apesar disso, que a ausência de assinatura nas fotografias indicia a possível desvalorização do fotógrafo face ao arquitecto, atitude comum naqueles anos.

Este é um dos aspectos que estamos a tentar superar, isto é, embora o enfoque esteja nas obras e nos arquitectos que as realizaram, o fotógrafo é igualmente entendido com um protagonista neste processo.

Como temos vindo a defender, o contacto profissional entre Teófilo Rego e os arquitectos do Porto, especialmente quando se tratou de fotografar as suas maquetas, parece-nos revelar um apuramento crescente do trabalho do fotógrafo, visível na qualidade das imagens produzidas. Nalguns negativos é possível detectar a presença dos arquitectos e dos seus colaboradores, umas vezes, de forma mais dissimulada, por exemplo, a segurar os panos pretos que escondem o espaço envolvente, outras vezes, mas com menos frequência, assumindo o seu protagonismo como autores ao lado da maqueta. Esta série de negativos constitui uma prova da colaboração efectiva e continuada com alguns destes clientes, esporádica com outros. Além disso, a quantidade de maquetas fotografadas revelou-se uma surpreendente linha de investigação, que está longe de estar esgotada, e que possibilita, por exemplo, trabalhar a partir da interação entre a fotografia de arquitectura e a prática da arquitectura, quer a nível académico, quer profissional, num período concreto.

Assim, além dos nomes mais conhecidos de arquitectos da “Escola do Porto” como são exemplo João Andresen e Januário Godinho, Viana de Lima ou Arnaldo Araújo, muitos outros arquitectos fizeram encomendas a Teófilo Rego, possibilitando pelo registo fotográfico das suas obras construídas, peças desenhadas ou maquetas, perceber o tipo de projectos que desenvolviam ou aqueles que por alguma razão pretendiam documentar. Esta é sem dúvida uma mais-valia para a investigação em curso, porque permite não só o aprofundamento de estudos monográficos, mas sobretudo uma investigação alargada a outros protagonistas, que aos poucos vão saindo do anonimato ou do esquecimento, abre também novas questões que, por sua vez, possibilitam uma leitura renovada da arquitectura moderna. Neste caso a expectativa foi superada e temos a possibilidade de trabalhar arquitectos sobre os quais nada se escreveu, mas que nos foram revelados pelas fotografias do arquivo.

O balanço entre o que esperávamos e o que encontramos saldou-se positivamente se bem que, como prevíamos, muitas questões fiquem em aberto.

# TEÓFILO REGO E OS ARQUITECTOS DO PORTO, UMA RELAÇÃO PROFISSIONAL

Maria Helena Maia e Alexandra Trevisan

A relação entre os fotógrafos e os arquitectos é um campo de investigação que tem vindo a ser explorado numa linha que pretende compreender, por um lado, a cumplicidade entre o fotógrafo e o arquitecto e, por outro, a contribuição da fotografia para a divulgação da imagem da arquitectura num determinado período, de uma obra ou conjunto de obras, ou da produção de um determinado arquitecto.

Desde a invenção da fotografia no século XIX que a arquitectura se tornou presente nos registos dos fotógrafos, assumindo essencialmente uma função documental. Como refere Simón Marchán Fiz, “quase por acaso, uma das primeiras funções da fotografia de arquitectura foi a de tornar visível o património inventariado com vista ao seu registo histórico ou a um restauro possível, através de métodos usados pela criminologia ou pela botânica, no âmbito de uma incipiente cultura do arquivo.”<sup>1</sup>

O arquivo e o documento fotográfico mantêm a sua validade como fonte para o alargamento do campo de investigação da arquitectura dos séculos XIX e XX, particularmente quando as imagens produzidas foram o resultado de uma encomenda específica do arquitecto, com origem num objetivo profissional.

Outros aspetos da relação entre fotógrafos e arquitectos foram abordados contemporaneamente por teóricos e historiadores da arquitectura, como é o caso de Beatriz Colomina que veio demonstrar que, a fotografia de arquitectura tem vindo a ser usada com finalidades que ultrapassam uma função meramente documental. Isto já pode ser detectado em alguns arquitectos modernos como, Le Corbusier ou Mies van der Rohe, sendo este último uma boa ilustração de como a Arquitectura Moderna é uma forma de media. A Arquitectura Moderna tornou-se 'moderna' não porque simplesmente usou o vidro, ferro, ou o betão pré-esforçado, como em geral se pensa, mas pelo comprometimento com os media: com publicações, concursos, exposições.”<sup>2</sup>

Foi precisamente a participação dos arquitectos do Porto em publicações, concursos e exposições que levou a que se estabelecesse uma relação de colaboração profícua com o fotógrafo Teófilo Rego.<sup>3</sup>

No Porto, a divulgação da arquitectura encontrou nas exposições uma forma de aproximação às pessoas, das quais se esperava a compreensão e a

1. “(...) almost accidentally, one of the first functions of architectural photography was to visually inventory patrimony for its historical record or plausible restoration, through the methods in criminology or botany, in an incipient culture of the archive” Fiz, Simón Marchán - “The Aesthetic Perception of Architecture Through Photography” in *Exit, Architecture II. The Artist's View*, Madrid, 2010, p.38.

2. “(...) a good illustration on the point that modern architecture is a form of media. Modern architecture becomes 'modern' not simply by using glass, steel, or reinforced concrete, as it is usually understood, but by engaging with the media: with publications, competitions, exhibitions.” Colomina, B. “Media as Modern Architecture” in *Exit, Architecture II. The Artist's View*, Madrid, 2010, p.134.

3. Teófilo Rego (1913/1993) foi um fotógrafo português, nascido no Brasil, mas que veio com a sua família para Portugal com apenas 11 anos. Viveu e morreu na cidade do Porto, cidade em que fez a sua formação profissional e onde criou a seu estúdio e casa comercial dedicada à fotografia. Com apenas 12 anos, depois de ter ficado órfão, ingressou na Oficina de Marques de Abreu (Tábua, 1879- Porto, 1958), figura importante no contexto cultural do Porto, que desde do início da sua actividade se dedicou à gravura, sobretudo no campo da gravura química, tendo-se especializado em zincogravura. Em 1944, aos 31 anos, já como profissional habilitado nas áreas da gravura, fotogravura e tipografia, Teófilo Rego deixou as Oficinas de Marques de Abreu e decidiu trabalhar durante dois anos nas oficinas da Lito Maia, como fotógrafo de fotolito. Após este período, fundou o seu primeiro estúdio fotográfico, na Rua da Alegria e, em 1956, mudou as suas instalações para a Rua Santa Catarina, artéria na qual, desde os anos 30, se tinham estabelecido inúmeras casas fotográficas.

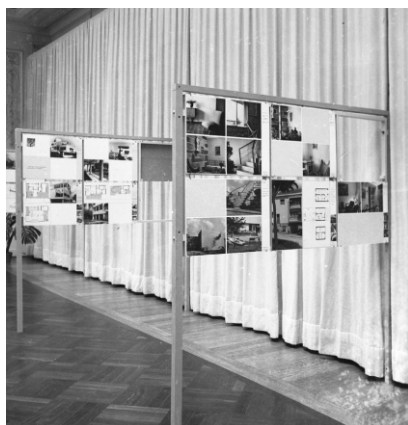


Figura 1. Exposição ODAM. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



aceitação das escolhas arquitectónicas que estavam a ser feitas por uma nova geração de arquitectos que começa a ter expressão na década de 40.

Para isso foi fundamental a exposição realizada pela ODAM<sup>4</sup> (Organização dos Arquitectos Modernos) em 1951, em defesa da Arquitectura Moderna que, de algum modo, criou o modelo das exposições de arquitectura que se lhe seguiram. A exposição foi projetada cuidadosamente, socorrendo-se para isso de uma adaptação da grelha CIAM<sup>5</sup> mas também de placards com fotografias de obras devidamente identificadas e legendadas.

Influenciados pelo Movimento Moderno e pelos CIAM na sua vontade de estabelecer uma ligação com um público não especializado, os arquitectos da ODAM viram nesta exposição uma forma de explicarem as razões que os levavam a defender a Arquitectura Moderna. O lema da exposição “os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente”, foi retirado de um texto editado pelo Museum of Modern Art de Nova York (*What is Modern Architecture?*).

A exposição da ODAM contou com 32 trabalhos de 22 arquitectos, alguns já

4. A “Organização dos Arquitectos Modernos” (ODAM) foi criada no Porto em 1947 e nesta cidade desenvolveu a sua acção até 1953. O grupo de arquitectos que formou a ODAM fez parte de uma segunda geração do Movimento Moderno ou, pelo menos, de uma geração que desenvolveu a sua acção no pós 2ª Guerra Mundial, absorvendo algumas das experiências que tiveram lugar nos anos 20 e 30 em Portugal e que se abriu às tendências mais marcantes do panorama arquitectónico e urbanístico internacional.

5. Vd. Maria Helena Maia; Alexandra Cardoso – “Portuguese in CIAM X” in *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties. Conference Proceedings*. Porto: Departamento de Arquitectura e Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, 2014, p.195-196.





Figura 2. Exposição Marques da Silva. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

executados ou em fase de execução e outros que ainda estavam em projeto.<sup>6</sup> Entre os participantes encontravam-se arquitectos que, em diferentes momentos da sua atividade profissional, encomendaram fotografias dos seus trabalhos a Teófilo Rego. Referimo-nos a Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Agostinho Ricca Gonçalves, José Carlos Loureiro, Viana de Lima, João Andresen ou Fernando Távora, entre outros.

Os projetos da exposição da ODAM cobriram um leque diversificado de programas que incluía pousadas, habitações unifamiliares e blocos habitacionais, fábricas, hotéis, piscinas e pavilhões de exposição. Estes projetos localizavam-se ou era previsto virem a localizar-se não só no Porto e arredores mas também em Vila do Conde, Póvoa do Varzim, Guimarães e Gerês, cobrindo uma área considerável da região Norte do País. Esta geografia era bem conhecida de Teófilo Rego que aí realizou grande parte do seu trabalho profissional, tanto no que se refere à fotografia de arquitectura, como ao registo fotográfico do património artístico e dos costumes e festas regionais.

Dois anos mais tarde, em 1953, realizou-se no Porto uma exposição com um objetivo diferente, mas que foi fundamental para o estreitamento da relação profissional de Teófilo Rego com os arquitectos da cidade. Referimo-nos à exposição de homenagem ao arquitecto Marques da Silva, na qual foram expostas as suas obras, mas também de muitos dos seus antigos alunos.

As fotografias da obra de Marques da Silva, bem como as do espaço expositivo e respetivos placards, foram realizadas por Teófilo Rego.

6. Barbosa, Cassiano – *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos - 1947-1952*, Porto: Edições Asa, 1972, s/p.

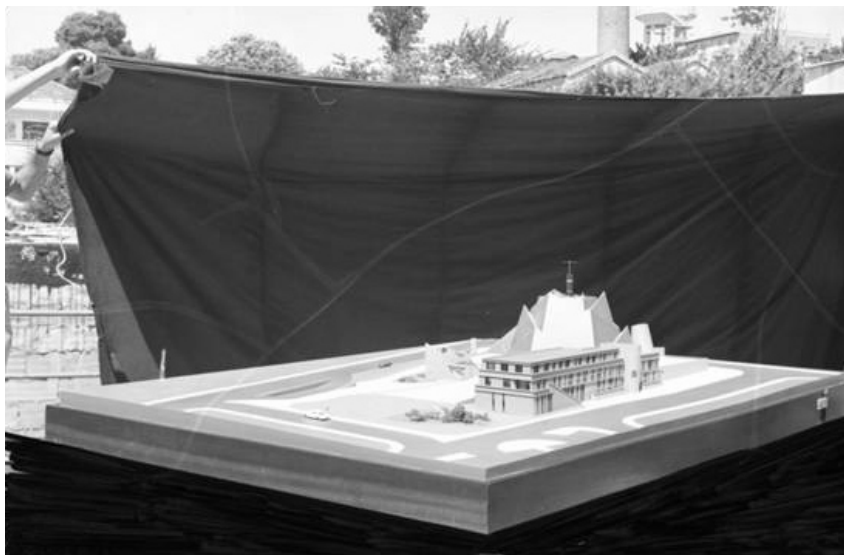


Figura 3. Fotografia da maquete de uma igreja projectada por Luís Cunha. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

Acreditamos que foi esta encomenda que lhe abriu a possibilidade de colaboração com um grupo alargado de jovens profissionais que ao longo de três décadas o escolheram para fotografar tanto os seus projetos – desenhos e maquetas – como a sua obra construída.

Ainda em 1953, por iniciativa de Carlos Ramos, enquanto diretor da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), iniciaram-se as Exposições Magnas com o objetivo de mostrar publicamente os trabalhos dos mestres e dos alunos melhor classificados no ano letivo anterior, dos cursos de Arquitectura, Escultura e Pintura.

Uma vez mais, Teófilo Rego foi escolhido para realizar o registo da primeira Magna bem como das exposições que lhe seguiram organizadas pela ESBAP. Esta sequência de encomendas da elite portuense de artistas e arquitectos para que Teófilo Rego registasse exposições que eram para eles muito importantes, tanto para a sua projecção institucional como para a defesa de novas perspectivas profissionais, leva-nos a concluir que a qualidade do seu trabalho era já reconhecida. O número crescente de arquitectos e artistas plásticos que escolhem Teófilo Rego para fotografar a sua obra vem também reforçar esta nossa convicção.

Aliás, partindo das fotografias de arquitectura de Rego, podemos afirmar com Beatriz Colomina que a Arquitectura Moderna, neste caso portuguesa, também foi criada dentro do espaço das fotografias e das publicações e que “este espaço é na sua maioria bidimensional, e a certa altura a arquitectura de algum modo interioriza esse espaço, que torna plano. O mundo tridimensional torna-se numa superfície fotográfica”<sup>7</sup>.

No entanto, o universo da arquitectura é por definição tridimensional o que

7. “(...) this space is for the most part two-dimensional, and at certain point architecture somehow internalizes that space, that flatness. The three-dimensional world becomes a photographic surface”. Colomina, B. - “Media as Modern Architecture” in *Exit, Architecture II. The Artist's View*, Madrid, 2010, p.136.

Figura 4. Pereira da Costa fotografado por Teófilo Rego olhando a maquete do seu projecto para o bloco de habitação da praça Afonso V (Porto). Note-se a pose idêntica àquela com que, segundo B. Colomina, Mies van der Rohe também se fez fotografar. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



levanta alguns problemas ao nível da passagem da informação referente aos projectos. A dificuldade de passar ao cliente a imagem dessa tridimensionalidade a partir de plantas, cortes e alçados, parece ter levado ao recurso sistemático a maquetas, que são recorrentemente fotografadas.

Com a maquete é possível criar uma maior aproximação à realidade, isto é, a possibilidade de concretização da obra torna-se mais real, mais atrativa e compreensível para o cliente. Todo o processo de encenação que Teófilo Rego cria a partir da maquete, muitas vezes com a ajuda e a cumplicidade dos seus clientes, origina uma imagem que pretende deslumbrar o cliente-espectador.

A fotografia de maquetas presente na obra de Rego corresponde à prática identificada por Beatriz Colomina que chama a atenção para o facto das maquetas construídas por Mies, Le Corbusier e Charles e Ray Eames terem sido fotografadas a partir de diferentes ângulos, de dia e de noite, para de entre elas elegeram uma imagem para apresentar a obra. A autora refere ainda, que “de facto, os arquitectos nunca se cansam de olhar para as suas maquetas. Até se fotografam olhando para elas”<sup>8</sup>. Como exemplo, apresenta uma fotografia incluída na exposição que, em 1947 o MOMA dedicou à obra de Mies van der Rohe, e que mostra este arquitecto inclinado sobre a maquete da Casa Farnsworth, como se nunca a tivesse visto, com a “sua grande cabeça agindo como uma câmara”<sup>9</sup>.

8. “(...) in fact architects never seem to tire of looking at their models. They even photograph themselves doing so.” Colomina, B. - “Media as Modern Architecture” in *Exit, Architecture II. The Artist's View*, Madrid, 2010, p.136.

9. “(...) his large head acting like a camera”. Colomina, B. - “Media as Modern Architecture” in *Exit, Architecture II. The Artist's View*, Madrid, 2010, p.136.

A descrição de Colomina poderia ter sido feita a propósito de algumas das

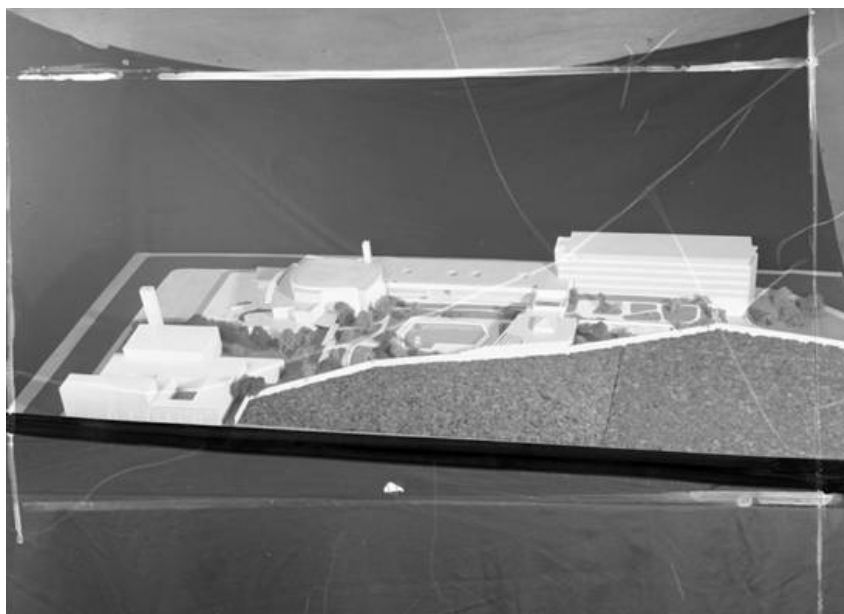


Figura 5. Negativo com indicação de corte para a fotografia final. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

fotografias de maquetas existentes no arquivo de Teófilo Rego e datadas dos anos 40-50, o que nos leva a pensar que, tanto o fotógrafo como os arquitectos, conheciam bem o paralelo internacional. As maquetas aparecem fotografadas de diferentes ângulos, com luz no estúdio, no exterior com luz natural, ou simulando uma iluminação noturna. Como já atrás referimos, em algumas das fotografias vêm-se os arquitectos, por vezes em poses de observação e enquadramento muito semelhantes às dos mestres do Movimento Moderno.

As maquetas fotografadas são maioritariamente de habitações, tanto unifamiliares como blocos habitacionais, e conjuntos urbanos, projetos que eram mais recorrentes entre os anos 50 e 70. São ainda fotografados modelos de algumas igrejas e, com menos frequência, as maquetas para concursos de arquitectura.

Sabe-se que os arquitectos que se formaram na Escola do Porto conheciam através das revistas internacionais, como a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Architectural Design*, *Architectural Forum*, *Domus*, *Casabela*<sup>10</sup> (Barbosa, 1977: s.p.) as fotografias das obras dos arquitectos modernos. Tiveram acesso também às publicações da obra de Le Corbusier, o arquitecto mais citado e reconhecido por esta geração e que é, simultaneamente, um caso paradigmático da longa relação de cumplicidade (de 1949 a 1965) entre um arquitecto e um fotógrafo, no caso Lucien Hervé.

Julgamos que não menos importante foi a participação dos arquitectos e estudantes de arquitectura portugueses nos concursos promovidos pela União Internacional de Arquitectos (UIA), cujos resultados foram publicados

10. Barbosa, Cassiano – *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos - 1947-1952*, Porto: Edições Asa, 1972, s/p.

em várias revistas, nomeadamente a editada por esta organização, mas também na *Architecture d'Aujourd'hui*, *Baumeister*, *Architectural Review* e *Architettura Chronaca*. Aymone Nicolas refere que os projetos para os concursos dos anos 50 e 60 são relativamente pouco estéticos, perdurando o gosto pelos pontos de vista axonométricos de traço negro que vinha dos anos 30, mas que foi sendo dado cada vez mais espaço à fotografia a preto e branco e às maquetas dos concursos.<sup>11</sup>

Havia assim, toda uma informação veiculada pelas publicações internacionais<sup>12</sup> que certamente influenciou o trabalho de Teófilo Rego, se não de maneira consciente, certamente a partir da forma como os seus clientes queriam que as suas obras fossem fotografadas. Até porque, como já defendemos, todo o processo de fotografar as maquetas reside em grande parte numa colaboração profissional de cumplicidade entre o fotógrafo e os arquitectos.

A presença dos arquitectos na preparação da produção fotográfica das maquetas das suas obras, no estúdio ou no atelier, permite-nos avançar com a interpretação de que a escolha dos planos e dos enquadramentos se devem também ao olhar do arquitecto, acrescentando ainda o facto de que os resultados não são uniformes, destacando-se trabalhos com maior qualidade (enquadramento, iluminação, detalhe) do que outros.

Por sua vez, as eliminações e manipulações que Teófilo Rego realiza em inúmeros negativos de peças desenhadas e obras realizadas, embora podendo ainda resultar de um diálogo com o cliente, parecem-nos um trabalho de maior intervenção do fotógrafo.

Seja como for, o interesse do resultado desta produção é duplo: por um lado constitui um documento importante para a história da Arquitectura Moderna e, por outro, a qualidade das fotografias garante-lhe um lugar na história da fotografia como objectos artísticos autónomos.

Relativamente a esta última asserção devemos, no entanto, salvaguardar que a valorização da plasticidade invulgar de algumas imagens, após a intervenção técnica – por exemplo, máscara e cortes – para conseguir um determinado resultado, provavelmente solicitado pelo cliente, resulta de uma avaliação contemporânea, realizada a partir de premissas que não existiam na época.

Presentemente não sabemos até que ponto nas décadas de 50 e 60, os arquitectos portugueses, para além do recurso a profissionais, fotografavam eles próprios a sua obra.

Sabemos, no entanto, que alguns deles ganharam lugar na história da fotografia, como é o caso de António Sena da Silva ou da dupla Victor Palla/Costa Martins.

Sabemos também que no *Inquérito à Arquitectura Regional* promovido pelo

11. Nicolas, Aymone – *L'Apogée des Concours d'Architecture. L'Action de L'UIA 1948-1975*, Paris: Picard, 2007, p.154-55.

12. “Também no âmbito internacional, a composição das fotografias nas publicações, com os textos cada vez menos frequentes e extensos, acabou por configurar um discurso gráfico e uma narrativa visual cuja importância obrigou às publicações – *Architectural Review* e a sua versão americana, *Architectural Record*, são casos paradigmáticos – a ter directores artísticos para avaliar da qualidade e eficácia da mensagem.” Bergera, Iñaki - “Fotos de casas, cosas de fotos” in *Fotografía y arquitectura moderna en España - 1925-1965*, Iñaki Bergara (ed), Museo ICO, 2014, p.23.

Sindicato dos Arquitectos com apoio oficial, em meados dos anos 50, a fotografia constituiu uma ferramenta privilegiada de registo desse levantamento monumental da arquitectura vernacular portuguesa, e que foram as equipas de arquitectos quem as fez, alguns desses arquitectos usaram pela primeira vez uma câmara fotográfica. A fotografia será dominante na *Arquitectura Popular em Portugal* (1961), obra que resulta deste trabalho.<sup>13</sup>

Não temos dúvidas que nos anos 50, a fotografia era já um instrumento imprescindível para os arquitectos e que alguns deles a praticavam. Para isso terá contribuído a progressiva facilidade de aquisição das máquinas fotográficas. No entanto, também acreditamos que o preço da revelação e impressão, para além da qualidade da imagem que pretendiam obter, fez perdurar a relação com os fotógrafos, entre os quais se encontra Teófilo Rego. A abordagem que nos propusemos fazer, articula a relação de um fotógrafo com vários arquitectos através das fotografias que realizou das suas obras.

No entanto, não está ainda sistematizado em cada caso qual foi o destino dado às imagens. Conhecemos casos concretos, que não deixam dúvidas – Andresen e o Concurso de Sagres; José Carlos Loureiro e o Palácio de Cristal, encomendado pela Câmara Municipal do Porto; Hermínio Beato de Oliveira e Magalhães Carneiro, com o concurso “um teatro ambulante” para a UIA – mas está por estudar o impacto das fotografias nas revistas portuguesas dedicadas à Arquitectura, não sendo possível medir a importância que Teófilo Rego possa ter tido na construção da imagem da arquitectura moderna.

Uma certeza temos, o fotógrafo na grande maioria das publicações permaneceu anónimo, daí a importância do estudo do seu espólio, atualmente em curso, única via que poderá possibilitar a identificação do seu trabalho inédito e publicado, assim contribuindo para a história da fotografia de arquitectura em Portugal.

13. Alexandra Cardoso; Maria Helena Maia – “Photography and vernacular architecture: the Portuguese approach” in *Photography & Modern Architecture. Conference Proceedings*. Porto: ESAP, Abril 2015, p.122.

# A SOMBRA DO ARQUITECTO, DA COLABORAÇÃO ENTRE JOÃO ANDRESEN E TEÓFILO REGO<sup>1</sup>

Miguel Moreira Pinto

Em Outubro de 1956, certamente encorajado pelo primeiro prémio que obtém no Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, João Andresen (Porto, 1920/1967), arquitecto da geração que se forma na Escola de Belas Artes do Porto no final de 1940, tenta junto dos editores das revistas *Domus* e *L'Architecture d'Aujourd'hui* ver publicado (sem sucesso) o projecto da Casa Lino Gaspar em Caxias (1953/55) – obra emblemática da arquitectura moderna portuguesa dos anos 1950, que Andresen sempre acarinhou como um dos seus trabalhos mais queridos e conseguidos.

Na carta, com a proposta invulgar, que endereça em particular ao director da revista francesa podemos ler: “*Comme fidèle lecteur et abonné de votre magnifique revue, j'ai le plaisir de vous envoyer par poste les plans et les photographies d'une maison que j'ai construite en 1954 à Caxias, à mi-distance de Lisbonne à Estoril, face à l'estuaire du Tage. Si vous avez l'occasion et l'intérêt à les publier, je mets volontiers à votre disposition les éléments que je vous envoie*”. No final acrescenta em post-scriptum: “*À titre d'information, voici les noms des auteurs et collaborateurs de cette oeuvre: Architecte: J. Andresen, Ingénieur: J.M. Simões Coelho, Céramique polychrome de Hein Semke, Sculpteur – e, por fim – Photos de H. Novais*”<sup>2</sup>.

Desta nota, ao lado daqueles que intervêm mais directamente no trabalho, chama a atenção o crédito e a referência ao fotógrafo da obra, figura geralmente esquecida e votada ao anonimato pelas próprias revistas da especialidade que publicam as suas imagens. De facto, quando a Casa Lino Gaspar é finalmente publicada em 1957 pela revista *Arquitectura* não encontramos qualquer menção ao autor das fotografias que afinal estão na base da difusão generalizada do projecto. Este episódio parece assim representar, da parte de Andresen, um reconhecimento pouco habitual da importância de um novo interveniente que, uma vez finalizada a obra, torna possível a sua divulgação e publicidade, a discussão e o debate, em torno de uma arquitectura imortalizada em imagens para a posteridade.

Além deste crédito, refira-se o zelo profissional do próprio Horácio Novais (Lisboa, 1910/1988) que deixa impressa a sua “assinatura” na frente de cada uma das provas fotográficas que entrega ao arquitecto, tratando-as quase ao nível de uma reprodução em serigrafia ou *giclée*, atitude que revela uma

1. Este trabalho é co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – FEDER, através do COMPETE – Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto PTDC/ATP-AQI/4805/2012 (“Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego”).

2. De acordo com correspondência, de 22 de Outubro de 1956.

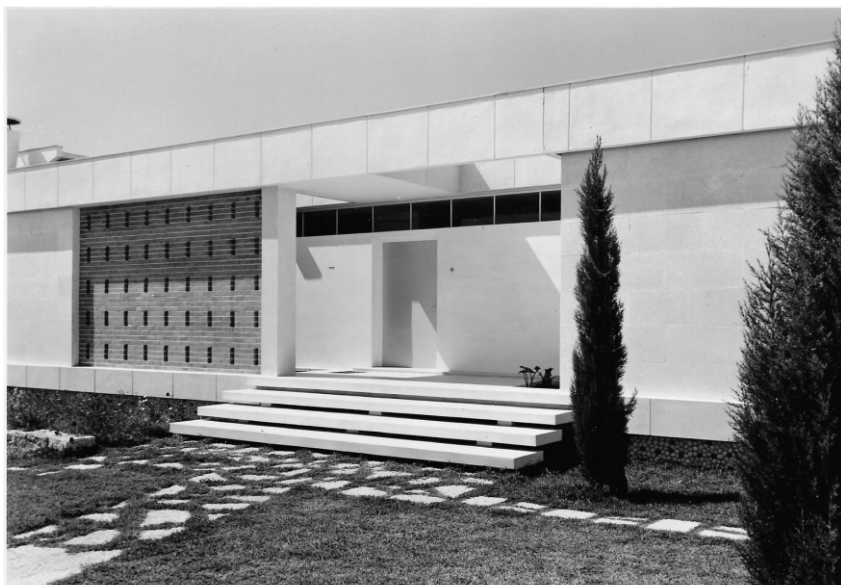


Figura 1. Casa Lino Gaspar, Alto do Lagoal, em Caxias (1953/55), imagem da entrada, fachada norte. Arquivo Cristiano Moreira.

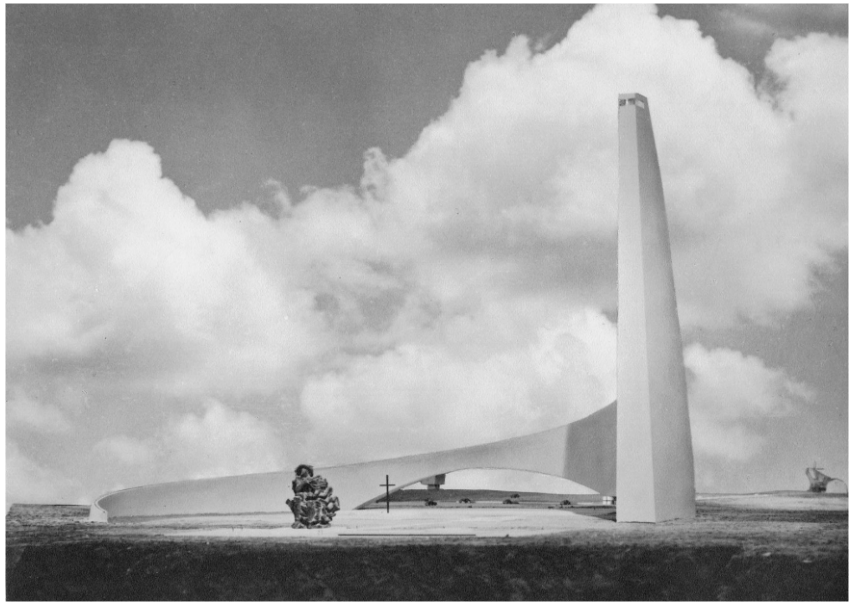
consciência da excepcionalidade do trabalho, que não era nem comercial, fotografia postal ou de paisagem, mas de uma nova categoria em gestação – a fotografia de arquitectura – a que, a par da reportagem jornalística e outros temas, se dedica respondendo a encomendas de profissionais como Carlos Ramos, Jorge Segurado, Pardal Monteiro e Keil do Amaral.

A Casa Lino Gaspar em Caxias acabará, entretanto, por constituir o único trabalho que, por razões de oportunidade e conveniência, Andresen entrega a Novais. Mais a norte, onde trabalha e onde se concentra a maior parte das suas obras, caberá a Teófilo Rego (Porto, 1914/1993), acompanhar e registar um sem número de projectos que desenvolve ao longo dos anos 1950 e 1960. Sabemo-lo pela recente “descoberta” e levantamento do arquivo do fotógrafo portuense (preservado pela Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão) que, ao lado das temáticas mais comuns, a que também se dedicam outros estúdios de fotografia da época, revelou uma encomenda particular feita por arquitectos (e estudantes de arquitectura) com origem na Escola de Belas Artes do Porto.

No âmbito deste “género” fotográfico, em que é chamado a documentar a conclusão ou o início de uma obra ainda em maquete, colabora com figuras de relevo como Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Januário Godinho, Viana de Lima ou ainda com o grupo ARS. De todos, e de acordo com a investigação até agora realizada, devemos destacar a relação de trabalho que manteve com João Andresen, reflectida num lote de imagens que, pela quantidade e diversidade do material fotográfico, pela quantidade e diversidade dos projectos que compreende, acusa uma colaboração regular e continuada, sem igual.



Figura 2. *Mar Novo*, Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56), perspectiva e fotomontagem. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



Das várias reportagens e do material que resulta desta colaboração chama a atenção aquele que diz respeito à proposta para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres (1954/56) pela perícia técnica, pelo investimento e o empenho que terão exigido as muitas imagens produzidas por Teófilo Rego. A partir da maquete o fotógrafo realiza uma reportagem notável que põe em evidência a modernidade e os novos valores estéticos que estão na base do projecto, regista e retrata a arquitectura de uma forma viva e palpável, de uma maneira em que ficção e a realidade se confundem, capta diferentes e inesperadas perspectivas do Monumento, do seu efeito cenográfico, da sua teatralidade, das suas superfícies imaculadas em contraste com a natureza agreste do promontório.

Este episódio parece assinalar em Andresen uma primeira tomada de consciência do poder e da importância da imagem e da fotografia como ferramentas indispensáveis na promoção e comunicação das teorias e ideais modernos que vai abraçar. Da instrumentalização destes meios, na fundamentação e defesa do que propõe, constitui um claro exemplo a memória descritiva do projecto em que texto, desenhos, fotografias da maquete, fotografias das peças escultórias, colagens e fotomontagens dos espaços museológicos (escavados no terreno), lado a lado com outras imagens de monumentos antigos e recentes, de pontes e barragens, uns e outros, no seu conjunto, ajudam a construir todo um discurso e uma narrativa ao jeito de um manifesto, a fazer lembrar as obras panfletárias de Le Corbusier ou ainda de um S. Giedion, de *Espaço, Tempo e Arquitectura*

(1941).

Será justamente na leitura de Giedion que Andresen parece encontrar os princípios e os conceitos de uma nova espacialidade e monumentalidade em que a proposta se baseia<sup>3</sup>. Não por acaso, ao ilustrar a memória do projecto, utiliza uma imagem de uma das pontes de Robert Maillart em que Giedion via a aplicação e a concretização da noção moderna de *espaço/tempo*, de acordo com a qual nenhum objecto podia ser mais compreendido desde um único ponto de vista, sendo necessário ser vivido, manipulado e observado de diferentes ângulos, em permanente movimento.

Na forma dinâmica e assimétrica da espiral e do “gesto” descrito pelo Monumento de Andresen podemos ver a materialização deste mesmo conceito que a objectiva de Teófilo Rego capta e deixa adivinhar ao perspectivar a maqueta de diferentes ângulos, panorâmicos ou aproximados, em que é possível verificar, por exemplo, o modo como a construção se transforma à medida que o observador se aproxima e atravessa o “edifício”, sob o enorme rasgamento parabólico. De outros pontos de vista, em “voo de pássaro” ou a partir do mar, podemos constatar ainda como os contornos do Monumento se sobrepõem para logo de seguida se alongarem, como se enrola em si mesmo e ao mesmo tempo se desdobra, na diagonal, vertical e horizontalmente.

De um detalhe que as aproxima da realidade, quase ao ponto de poderem ser apreciadas como se de facto o projecto tivesse sido construído, as fotografias, imagens e fotomontagens trabalhadas por Teófilo Rego, ao serviço das ideias e da teoria abraçada pelo arquitecto, cativam, fascinam, seduzem e também a elas, certamente, se deve a surpresa e o assombro que o projecto de Andresen causou no seu tempo, e que lhe valeu a atribuição de um primeiro prémio que constitui um dos pontos mais altos da sua curta carreira profissional.

A partir de aqui, Andresen e Teófilo Rego vão manter uma relação profissional estreita e prolongada no tempo, e que o terá sido, também, a partir de certa altura, de informal e recíproca amizade.

Em 1958, voltam a colaborar num (último) concurso para o Monumento de Auschwitz, em que Andresen apresenta duas soluções, menos interessantes, que procuravam traduzir em obra, como se isso fosse possível, ou pelo menos daquela maneira tão voluntariosa, “a dor”, “os sofrimentos passados” e “a angústia indescritível dos milhões de homens, mulheres e crianças que aí deixaram as suas vidas”<sup>4</sup>.

Mais à frente, do início da década de 1960 data o registo de desenhos e das maquetas das três soluções para o Palácio de Justiça de Lisboa – influenciadas, pelo menos uma delas, por imagens de Brasília – que Andresen, aqui em parceria com Januário Godinho, submete à consideração e apreciação técnica do Conselho Superior de Obras Públicas.

No mesmo campo disciplinar da monumentalidade e representação, sensivelmente da mesma altura também datam as fotografias realizadas por

3. *Espaço, Tempo e Arquitectura*, mas também *Mechanization Takes Command* (1948) estão entre as obras que fazem parte da biblioteca de Andresen e que mais o influenciaram. Sabemo-lo através de um dos seus clientes, Carlos Lino Gaspar, a quem Andresen recomenda a leitura destes livros. Este episódio (anterior a realização do projecto *Mar Novo*) é lembrado em Cristina Guedes, “Casa Lino Gaspar, Alto do Lagoal, Caxias, 1953/1954-1955, João Andresen”, Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (Org.), *Arquitectura do Século XX: Portugal, Lisboa/Frankfurt*, Prestel, 1997, pp.227.

4. De acordo com Memória Descritiva, de 1958.

Figura 3. Edifício-sede do BESCL em São João da Madeira (1959/62), perspectiva da maquete. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



Teófilo Rego da maquete da primeira proposta que Andresen apresenta para os novos Paços do Concelho de Viana do Castelo – projecto que conhecerá diferentes revisões e soluções, e que foi elaborado no âmbito mais alargado do reordenamento urbano do centro histórico da cidade que resulta, por sua vez, da construção do novo Mercado Municipal, também da sua autoria. Produzidas para apresentação e aprovação do cliente, neste grupo de imagens de maquetas, fotografadas invariavelmente sobre um fundo preto, cabe ainda o conjunto de propostas para a Ancoragem Norte da Ponte sobre o Tejo, de 1962, o Plano Turístico da Marinha – Sector da Guia, em Cascais (1961), o mais ambicioso Antepiano de Urbanização o Centro de Turismo dos Reis Magos na ilha da Madeira, de 1964 (projecto que resume bem o tipo e a dimensão das encomendas que são confiadas a Andresen na última etapa do seu percurso), e por fim, o edifício do Banco Espírito Santo em S. João da Madeira (1959/62), que além dos espaços reservados à agência bancária, ao nível do r/chão, compreendia ainda escritórios e habitação distribuídos pelos andares.

A propósito deste projecto, de que resulta uma das mais interessantes reportagens de modelo, refiram-se à margem estes dois pontos: primeiro, a curiosa memória descritiva em que Andresen recorre a projectos alheios – de um Centro de Congressos em Zurique, de uma Câmara Municipal na Lombardia, em Itália, ou ainda da sede da Olivetti em Milão – para comunicar e suportar, gráfica e visualmente, ideias que defende para a obra, como por exemplo da utilização a dar ao pátio interior previsto, que se pretendia que



Figura 4. Retrato da família Andresen (s/ data).  
Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem -  
Fundação Manuel Leão.

fosse “verdadeiramente um pátio e não um saguão”<sup>5</sup>. Segundo ponto, a evidente influência de Januário Godinho na obra de Andresen, que decorrerá da colaboração e convivência entre os dois, e que, se aqui nos remete para o edifício-sede da UEP no Porto (1953), também é notória na Pousada de S. Teotónio em Valença (1954/57), a fazer lembrar aspectos das Pousadas da Venda Nova (1949/50) e Salamonde (1951/56), e ainda nos Paços do Concelho de Viana do Castelo que, na sua primeira versão, recorda imagens e detalhes da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão (1956/61).

A par da encomenda de fotografias das maquetas, sublinhe-se o registo de desenhos rigorosos de projecto que Andresen parece reunir com o (aparente) propósito da construção de um arquivo de memória pessoal. Cabem nesta categoria as fotografias de plantas, alçados e perspectiva do Agrupamento de Casas Económicas do Viso, no Porto (1959), os primeiros esboços do Palácio de Justiça de Lisboa (1958/65), os desenhos do Hotel na Quinta da Marinha, em Cascais (1965), as perspectivas do Instituto Calouste Gulbenkian do LNEC (1958/59) e das Instalações da SOGRAPE em Vila Nova de Gaia (1964).

Na sequência destas imagens, um tanto avulsas, refira-se a existência de um conjunto de negativos “soltos” que encontramos na “caixa” que diz respeito à obra de Andresen, com mapas, gráficos, figuras e fotografias retiradas de livros, que o arquitecto terá utilizado na preparação e docência das aulas de urbanismo, de que foi assistente e depois professor titular da cadeira na ESBAP. Este apontamento, ainda que marginal, diz bem da abrangência das tarefas e dos serviços prestados por Teófilo Rego a Andresen, de quem

5. De acordo com Memória Descritiva, de 13 de Dezembro de 1959.

também foi afinal fotógrafo de família.

Para o fim deixamos o mais importante lote de imagens que resulta da ocasião particular em que finalmente Teófilo Rego é chamado a fotografar a obra construída e acabada, o que só parece suceder quando ao arquitecto é proposto a publicação dos seus projectos, como ocorre anteriormente com as Casas Valle Teixeira em Lamego, a Casa de Férias em Ofir, a Casa Ruben A. em Montedor e Reis Figueira em Valongo, no final de 1940 e início de 1950. Neste caso, em 1960, em correspondência com Marianna Gallotti Minola, é-lhe sugerida a divulgação de alguns dos trabalhos a incluir numa edição dedicada à arquitectura portuguesa que a revista italiana *L'Architettura*, dirigida por Bruno Zevi, pretendia publicar. Deixando de lado obras, também elas notáveis, como a Casa Ruben A., o próprio Monumento ao Infante D. Henrique e a Pousada de Valença, Andresen selecciona estes quatro projectos: a Casa Lino Gaspar em Caxias (de que já tinha todo o material para publicação, produzido por Novais), a Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57), a Casa Richard Wall no Porto (1958/60) e o Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia (1957/60).

Obras muito diferentes, que reflectem tempos diferentes, mas também a personalidade artística excepcionalmente múltipla do arquitecto, das três últimas Teófilo Rego vai realizar uma reportagem ao nível da destreza e do brilhantismo que demonstrara no projecto do concurso para Sagres.

Brilhantismo, no primeiro caso da habitação na Figueira da Foz, facilitada pela fotogenia de uma construção de planta cruciforme ao jeito de F.L. Wright, de um “brutalismo”, do betão descoberto e do tijolo prensado, que recorda o Le Corbusier das Maisons Jaoul (1954/56) e ainda de uma influência brasileira, ou pelo menos vestígios, no emprego do rotulado em madeira que encerra o vão de escada da entrada principal e as varandas dos quartos, a fazer lembrar os terraços e os balcões de um Hotel em Ouro Preto (1942), projectado por Óscar Niemeyer.

À volta do edifício, Teófilo Rego vai captar diferentes perspectivas, distanciadas, aproximadas e de pormenores da casa, nomeadamente do alto-relevo esculpido, uma vez mais, por Hein Semke. Fotografa dentro e fora, as divisões de serviço (cozinha, instalações sanitárias) e os compartimentos principais (a sala comum, que exhibe todos os sinais da apropriação da casa pelos seus habitantes), fotografa à luz do dia e ao anoitecer, o interior e o exterior, dando especial destaque aos elementos e espaços de intersecção e transição entre os dois.

No Porto, na Casa Richard Wall, parecem-nos particularmente interessantes as diferentes imagens da fachada da entrada, uma frente fechada aos olhares da rua, como acontece na generalidade das casas projectadas por Andresen, mas também, na fachada oposta, a imagem do espaço “fresco”, de prolongamento da sala de estar para o exterior, ao abrigo da sombra, que



Figura 5. Bairro da FCP-HE, Cabo-Mor, em Vila Nova de Gaia (1957/60), imagem de um dos blocos de habitação e de um dos quatro pavilhões que compõem o equipamento escolar previsto em projecto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.

denuncia o ascendente da cultura mediterrânica na obra do autor.

Obra simples, de uma linguagem assumidamente discreta e anónima, que remete para realizações do INA italiano, o projecto do Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia baseia-se num conceito de *Unidade de Vizinhança* que revela preocupações com valores de comunidade, de uma vida social ao nível local.

Implantado num terreno limitado, nos seus quatro lados, por arruamentos, o bairro compreendeu a construção de seis blocos de habitação, com cave (para arrumos) e três pisos apartamentos (T3 e T4), reunidos à volta de um equipamento escolar – que, por certo, no pensamento de Andresen talvez pudesse desempenhar em simultâneo a função de centro cívico e comunitário. Teófilo Rego visita e tira fotografias da obra numa fase final de acabamentos, de ainda algum reboliço, regressando mais tarde para, dos mesmo locais, fotografar a escola e os prédios no seu conjunto, já concluídos e prontos a ser ocupados e utilizados. Desta reportagem, em que tira proveito dos efeitos de luz e sombra, e da modulação e repetição de elementos, chama a atenção uma imagem especialmente conseguida e sugestiva:

A imagem é tirada a partir de um dos dois pátios da escola. Do lado direito, implantado numa cota mais elevada, iluminado por uma luz de fim de tarde, podemos ver um dos blocos de habitação com a fachada mais transparente, das salas, orientada a poente – imaginamos que daquela posição sobranceira, privilegiada, podiam bem os pais vigiar as brincadeiras e as tropelias das crianças no intervalo das aulas. Do lado esquerdo, numa plataforma mais baixa, vemos, num plano convergente, em toda a extensão o pavilhão

feminino composto por recreio coberto, ao nível do r/chão, e salas de aula, no andar. Num enquadramento particularmente feliz, à hora em que é tirada a fotografia, do corpo central da cantina e do pavilhão implantado a sul vemos projectadas as sombras no pavimento, que preenchem quase por completo o pátio. Entre as duas, uma outra sombra, de uma figura que não é afinal, como diz o título, a sombra do arquitecto, mas do fotógrafo.

E no entanto, que melhor título, que melhor imagem e metáfora do que esta para descrever o papel desempenhado Teófilo Rego na sua relação profissional com Andresen. De alguém que, permanecendo discreta e disfarçadamente na “sombra”, anonimamente por detrás da câmara, não deixa de participar no projecto e de ter lugar na “fotografia”, perseguindo com o olhar e a objectiva, a visão e os sonhos do arquitecto.





# A PRESENÇA DA OBRA DE ROGÉRIO DE AZEVEDO NA FOTOGRAFIA DE TEÓFILO REGO<sup>1</sup>

Jorge Cunha Pimentel

Quando em 1953 Carlos Ramos, já como Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), organiza uma exposição de homenagem a Marques da Silva<sup>2</sup>, lutava por tornar a escola num centro de irradiação artística, procurava a exposição pública do curso de arquitectura, a valorização das múltiplas facetas da formação do arquitecto como artista e técnico e a fixação de uma genealogia da Escola que estabelecesse uma filiação entre diversas gerações, tanto pedagógica como arquitectónica.

Tal exposição conjunta das principais obras do Mestre e de 30 dos seus discípulos realizou-se em Dezembro de 1953. No discurso de inauguração da exposição Carlos Ramos elogiou a acção do arquitecto, profissão em que conciliou o artista e o construtor, e do pedagogo como exemplo de dedicação à arquitectura. Nela foram expostas 286 peças constituídas por desenhos arquitectónicos, maquetes, aguarelas e 120 ampliações fotográficas da obra edificada de Marques da Silva e dos seus discípulos. Coube ao fotógrafo portuense Teófilo Rego (1914-1993) o trabalho de fotografar, ampliar e imprimir as provas fotográficas para a exposição.

O arquitecto Rogério de Azevedo, tirocinante e colaborador no ateliê de Marques da Silva, de 1917 a 1926, e professor da 8ª cadeira – Desenho arquitectónico, construção e salubridade das edificações – do Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto desde 1940, fez-se representar com o modelo do Conjunto de Habitações de Casas Económicas junto ao Campo 24 de Agosto, no Porto, de 1941 – projecto nunca construído –, e oito fotografias de edifícios que projectou entre 1927 e 1941.

Um conjunto de obras expressivamente representativo das linguagens que trabalhou durante um percurso de intensa actividade projectual, sozinho ou em colaborações com o arquitecto Baltazar de Castro ou com o arquitecto Januário Godinho, desde o final dos anos 20 até meados da década de 40, e onde a variedade de programas está bem patente.

Nove obras que retratam um percurso profissional feito tanto de encomendas privadas como de obras públicas e que vai do modernismo – onde se incluem as Artes Decorativas – à procura de uma linguagem regionalista ou mesmo à apropriação de uma linguagem próxima da arquitectura italiana<sup>3</sup>, em que a diversidade de programas e estilos foi uma constante, aspecto que também marcou a produção arquitectónica no Porto entre 1925 e 1935, e onde

1. Este trabalho é co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – FEDER, através do COMPETE – Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto PTDC/ATP-AQI/4805/2012 (“Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego”).

2. Uma exposição à imagem das exposições Magnas onde se relacionam os trabalhos dos professores e dos discípulos. *Marques da Silva. Exposição conjunta das principais obras do Mestre e de alguns dos seus discípulos. Homenagem promovida pela Escola Superior de Belas do Porto com a colaboração da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos*. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto, Dezembro de 1953.

3. Afinidades com propostas como as que Piacentini e Muzio terão deixado no Porto e com as quais terá tido contacto enquanto arquitecto na Direcção dos Monumentos do Norte. Veja-se a este propósito Jorge Cunha Pimentel – *Obra Pública de Rogério de Azevedo. Os anos do SPN/SNI e da DGEMN*. Universidad de Valladolid, 2014, pp. 61-76.



Figura 1. Teófilo Rego. Edifício do Jornal *O Comércio do Porto*, c. 1953. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-COM-459-001.

conciliou desejo criativo e ofício. Um percurso feito também quer de uma atemporalidade, que julgava encontrar no património edificado da nação<sup>4</sup>, quer de uma vontade de renovação e conciliação entre modernidade e tradição<sup>5</sup> que se vai reflectir, entre outros, nos projectos das Escolas-Tipo Regionalizadas de 1933-35 e nas Pousadas Regionais do Secretariado Nacional de Informação (SNI) de 1939-40.

É de notar que para a exposição Rogério de Azevedo não fez constar qualquer projecto de habitação unifamiliar ou das inúmeras escolas primárias que realizou na década de 30.

Dos quatro negativos da exposição na ESBAP, encontrados no Arquivo Teófilo Rego, não consta nenhum vista da secção da mostra relativa às obras de Rogério de Azevedo que nos pudesse orientar.

Dos negativos e provas em papel de obras de Rogério de Azevedo hoje existentes no Arquivo Teófilo Rego, conservado na Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão, provavelmente nenhum corresponde às fotografias que estiveram patentes na exposição.

Ao contrário dos negativos de fotografias do Edifício do Jornal *O Comércio do Porto* existentes no Arquivo, revelando um enquadramento mais aberto, uma perspectiva ligeiramente baixa, um céu completamente limpo e uma luz algo difusa, a impressão então exposta, hoje na colecção do Instituto Arquitecto Marques da Silva, revela um (re)enquadramento centrado no edifício do jornal, eliminando os edifícios adjacentes e dando ênfase à entrada principal, ao corpo torreado e ao alçado na Av. dos Aliados. O céu, muito

4. Sobre esta questão e a ideia de estilo em Rogério de Azevedo consultar Jorge Cunha Pimentel – *Obras Públicas de Rogério de Azevedo*..., pp. 37-38; Rogério de Azevedo – “A Arquitectura no Plano Social”, in *Conferências da Liga Portuguesa de Profilaxia Social* (3ª série). Porto: Imprensa Social, 1936.

5. A tradição é uma herança que veio até nós e reclama acrescentamento para os que hão-de vir”. Rogério de Azevedo – “Mestre Marques da Silva”, in *O Tripeiro*, VI Série, Ano IX, n.º 11, Novembro de 1969, p. 343.

Figura 2. Teófilo Rego. A Praça D. João I, segundo o projecto do grupo A.R.S. arquitectos, já com as estátuas em bronze da autoria de João Fragoso colocadas. Foto posterior a 1957. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-PES-16-066.



provavelmente trabalhado, dramatiza a imagem enquanto a luz modela de forma clarificadora toda a riqueza formal da composição dos alçados.

De igual modo a fotografia da Garagem de *O Comércio do Porto*, também na colecção do Instituto Arquitecto Marques da Silva, ao assumir um ponto de vista a meia altura, provavelmente realizado a partir de uma janela do Hotel Infante de Sagres, põe em evidência as fachadas funcionalistas de escritório articuladas por uma torre cilíndrica coincidente com a esquina, destacando a articulação dos volumes exteriores e o jogo que o edifício estabelece com o desnível da rua.

Ambas são fotos com pouco chão mas com presença humana, com o movimento da rua. Estão mais próximas do instantâneo que da foto de composição calculada e limpa.

O mesmo se pode dizer do negativo e da prova em papel realizados em épocas diferentes por Teófilo Rego ao Edifício Maurício Rialto, no Porto, construído a nascente da Av. dos Aliados, no lado sul do que virá a ser a Praça D. João I. Um edifício inovador à época quer pela sua concepção em altura, chegando mesmo a ser designado por arranha-céus, quer pela relação que estabelece ao nível da rua com o espaço público, apresenta uma área comercial parcialmente coberta por uma ampla estrutura porticada. Fotografado sistematicamente a partir da Rua de Sá da Bandeira, os trabalhos de Teófilo Rego aproximam-se muito da perspectiva e do ponto de vista assumido por Rogério de Azevedo no desenho da 2ª versão do projecto, de 1941, anterior aos projectos da Praça e do Palácio Atlântico (A.R.S. arquitectos, 1944) a

norte. Curiosamente o desenho de Rogério de Azevedo já trazia para a imagem o movimento na rua no espaço de uma praça que ainda não estava definido, contribuindo assim para criar profundidade de campo.

Apesar de menos centrada no edifício, vamos encontrar o mesmo tipo de preocupações de enquadramento e de composição visual na disposição das massas, aqui verdadeiramente quase mimético do desenho de Rogério de Azevedo, na fotografia do Edifício Maurício Rialto e da Praça D. João I realizada pela *Fotografia Beleza*<sup>6</sup>, anterior a 1957.

O espaço público e a sua vivência, a estatutária, a arquitectura, a luz e a iluminação artificial da cidade do Porto são temas recorrentes no trabalho de Teófilo Rego. É desta forma que encontramos no seu Arquivo numerosas provas em papel e negativos da Praça D. João I que documentam este espaço urbano. Teófilo Rego não o aborda apenas ao nível da rua; interessa-se pelo espaço público e pela arquitectura, explorando diferentes pontos de vista, diferentes lentes e até novos enquadramentos sobre os negativos realizados.

Esta mesma Praça é ainda motivo para tomadas de vista ao fim do dia e à noite numa procura de imagens que, a preto e branco, realcem os ambientes lumínicos. Nelas, Teófilo Rego revela uma Praça diferente, criada pela iluminação pública, pelos anúncios luminosos e pela vida nocturna; uma Praça transformada pelo contraste das sombras e das luzes nas fachadas dos edifícios.

Por estas e outras provas e negativos existentes no Arquivo de Teófilo Rego, apresentando marcas manuscritas e máscaras, podemos perceber o quanto era normal no seu trabalho laboratorial a manipulação dos negativos, o recorte ou reenquadramento das tomadas de vista e a alteração localizada de tonalidades nas provas que realizava. Marques Abreu (1879-1958)<sup>7</sup>, editor, gravador e fotógrafo especializado na fotografia de arquitectura, com quem Teófilo Rego iniciou a sua vida de trabalho, “não manipulava negativos ou positivos, mas mascarava-os só quando as necessidades da fotogravura o aconselhavam. Os originais deviam ser respeitados, embora os pudesse reenquadrar, ou recortar, consoante a moldura da publicação”<sup>8</sup>. Já no processo criativo de Teófilo Rego a escolha e domínio de aspectos técnicos e expressivos, quando da exposição do negativo eram importantes, mas a manipulação de negativos e positivos e a impressão não respeitando a integralidade dos originais era praticada, numa procura de perfeição nos efeitos formais da temática. Outro aspecto importante na sua fotografia é o céu. Elemento de dramatização da imagem, aparentemente surge-nos múltiplas vezes manipulado senão mesmo fruto de um trabalho de recorte e montagem.

Os já referidos três edifícios de Rogério de Azevedo foram também objecto do trabalho de outro grande estúdio fotográfico do Porto. Refiro-me ao trabalho de Domingos Alvão (1872-1946), da *Photographia Alvão*<sup>9</sup>. Representante de uma corrente naturalista/pictorialista, a par de Marques

6. Fundada em 1907 por António Beleza, na Rua de Santa Tereza, n.º 18, Porto.

7. Marques Abreu desenvolveu a sua actividade como editor, gravador e fotógrafo, tendo sido responsável pelo lançamento de publicações profusamente ilustradas, como a colecção de monografias *A Arte em Portugal* (1905 a 1912) ou a revista *Ilustração Moderna* (2ª série, 1926-1938), e álbuns fotográficos na primeira metade do século XX. Dando especial atenção à arquitectura românica, criou um arquivo largamente utilizado pela DGEMN nos seus trabalhos e publicações. A sua obra “representa, cinquenta anos depois da introdução da fototipia e três anos antes da rotogravura, o apogeu da fotozincogravura [ou *similigravura*] em Portugal, e é uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/pictorialista de que Domingos Alvão foi mestre.” António Sena – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 230.

8. José Pedro de Aboim Borges – *Marques Abreu: A Fotografia e a Edição Fotográfica na defesa do Património Cultural*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 77.

9. Inicia a sua carreira como aprendiz na Casa Biel. Em 1903 funda a *Photographia Alvão*, na Rua de Santa Catarina, n.º 120, Porto. Os seus trabalhos fotográficos são apontados “como imagens de grande beleza e nacionalismo”, reveladores “da beleza e intimismo da ruralidade portuguesa. Os seus levantamentos fotográficos incluem a vertente de paisagem urbana, orientada para as colecções de postais, nomeadamente o Porto”. M. Tereza Siza (coord.) – *O Porto e os seus Fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001, p. 203.

Abreu, as suas fotos, “permanecendo entre as ambiguidades da luz e a composição da fotografia «de género» [... sem utilizar] a manipulação dos negativos ou dos positivos”<sup>10</sup>, privilegiam os espaços em detrimento dos edifícios, traduzem mais os ambientes urbanos, os espaços vazios e a vivência da rua do que os objectos arquitectónicos que fotografa.

A sequência Edifício Maurício Rialto e o que virá a ser a futura Praça D. João I, Rua Dr. Magalhães Lemos, Av. dos Aliados, Rua Elísio de Melo e Rua do Almada, ainda anterior à abertura da Praça D. Filipa de Lencastre – as demolições só começariam em 1943 –, é testemunho de uma realidade urbana em evolução nos seus aspectos físicos, organizacionais e temporais, havendo nela uma ideia de percurso que é principalmente visual, mas também documental, em que a presença e actividade humanas são praticamente excluídas.

Curiosamente, encontram-se no Arquivo de Teófilo Rego sete provas em papel da construção dos edifícios do Jornal *O Comércio do Porto* e da Garagem. É difícil explicar a sua proveniência e a sua autoria. Sabe-se que de 1925 a 1944 Teófilo Rego trabalhou nas Oficinas do fotógrafo e produtor editorial Marques Abreu, inicialmente como tipógrafo impressor e depois na área da gravura. Só em 1946 monta o seu próprio estúdio fotográfico<sup>11</sup>. Tais provas retratam quatro momentos da construção do Edifício do Jornal *O Comércio do Porto* e o início da edificação da Garagem. São fotos tiradas dos mesmos ângulos que Teófilo Rego utilizaria mais tarde para retratar o Edifício do Jornal, apenas diferindo na posição em altura do observador e onde não se vêem homens a trabalhar ou movimento na rua.

Quanto à prova em papel do Hotel Infante de Sagres, na Praça D. Filipa de Lencastre no Porto, com projecto de 1943 e inaugurado em 1951, Teófilo Rego opta por utilizar, talvez fruto das condicionantes locais, um enquadrando fechado sobre o próprio edifício, um ponto de vista térreo com uma perspectiva muito acentuada e uma hora matinal com a luz quase rasante ao plano de fachada do edifício. Já o trabalho da Fotografia Alvão apresenta um ponto de vista alto enquadrando a nova Praça D. Filipa de Lencastre, ocupada pelas viaturas das companhias de viagem aí instaladas e limitada pelo Hotel Infante de Sagres e pela Garagem de *O Comércio do Porto* e a ligação à Av. dos Aliados através da Rua de Elísio de Melo. Também aqui a diferença de olhares quer sobre a cidade quer sobre os seus edifícios se mantém. De alguma forma, tal como a Praça Filipa de Lencastre é o contraponto urbano à Praça D. João I, também as fotos que Domingos Alvão realizou destes espaços se contrapõem e complementam.

Existem no Arquivo Teófilo Rego fotos de outras obras de Rogério de Azevedo que também faziam parte da exposição. A Fábrica de Vila-Flor, Guimarães, é uma delas. Encontramos três negativos no Arquivo Teófilo Rego que retratam dois pontos de vista opostos do alçado principal do

10. António Sena – *História da Imagem...*, p. 212.

11. O primeiro foi na Rua da Alegria, n.º 482, Porto. Em 1956 mudou-se para a Rua de Santa Catarina, n.º 1583, onde permaneceu até 2001.



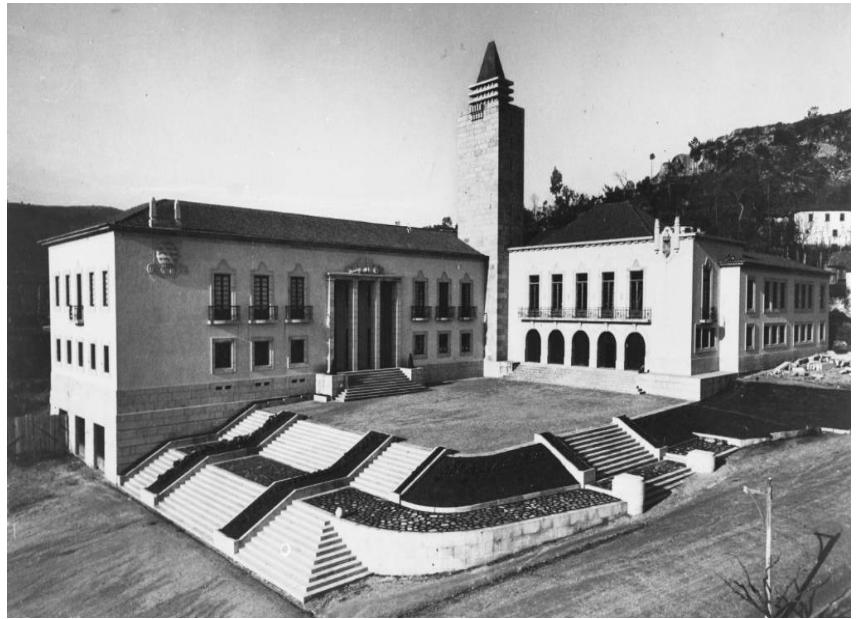
Figura 3. Teófilo Rego. Hotel Infante de Sagres, Porto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-PES-16-064.

edifício, tirados a horas diferentes do dia. Situada numa rua com um declive relativamente pronunciado, o edifício é marcado por um escalonamento sucessivo de volumes e pelo uso de diferentes materiais numa composição acentuadamente horizontal, aspectos bem enfatizados em ambas as fotografias.

Já quanto ao Abrigo dos Pequenininos, a Creche e Dispensário da Câmara Municipal do Porto na Praça da Alegria, com projecto de 1933, encontra-se um negativo no Arquivo relativo à parte do balneário com piscina numa esplanada virada ao rio. A fotografia assume um ponto de vista ao nível do solo, simétrico da perspectiva desenhada no projecto por Rogério de Azevedo e, tirando partido dos jogos de luz e sombra e das texturas, põe em evidência a relação do construído com os espaços ajardinados, mostrando o equipamento como inserido num parque verde, isolando-o do espaço urbano edificado envolvente.

A Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso é outra das obras seleccionadas. A construção do edifício dos Paços do Concelho e Tribunal teve início em Maio de 1938. No negativo da fotografia de uma prova em papel existente no Arquivo o edifício encontra-se praticamente concluído, mas ainda em obras, não havendo qualquer movimento na imagem. Tirada de um ponto de vista alto, a fotografia do edifício de duas alas articuladas por uma torre assentes numa plataforma num espaço em declive surge-nos como se de uma fotografia de maquete se tratasse, clarificando a ideia arquitectónica, questão a que não é alheio o tratamento dado ao céu. É assim um momento único nesta

Figura 4. Teófilo Rego. Edifício da Câmara Municipal e Tribunal da Póvoa de Lanhoso, c. 1953. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-COM-459-008.



série de fotografias de edifícios. A qualidade da luz no momento em que a foto foi tirada modela exemplarmente todo o conjunto nos seus detalhes.

Por último, quanto aos edifícios cujas fotografias estiveram expostas, só se encontra o negativo da fotografia de uma prova em papel da Pousada de S. Gonçalo, no Marão no Arquivo. Trata-se de uma vista lateral da Pousada, tirada junto à estrada que a circunda. Nela encontram-se evidenciados os materiais e os detalhes do edifício, deixando no entanto perceber a situação privilegiada do mesmo na paisagem em que se insere.

Desta estalagem, profusamente fotografada depois da sua inauguração em 1942, quer por fotógrafos ao serviço do SNI<sup>12</sup>, com o intuito de ilustrar as suas publicações, nomeadamente a revista *Panorama*<sup>13</sup>, quer por autores não identificados, como é o caso da colecção de postais existentes no Espólio Documental Januário Godinho no Arquivo de Fátima Sales, todas as imagens produzidas põem em evidência o lugar em diferentes estações do ano, as características distintivas da sua arquitectura e a qualidade da sua inserção na paisagem.

Tal como já possivelmente havia acontecido com as fotos do Abrigo dos Pequeninos, no Porto, a foto de Teófilo Rego deixa antever a muito provável série fotográfica que terá realizado sobre o edifício, com os exteriores fotografados, a sua implantação no espaço e sua relação com a paisagem circundante evidenciados, de modo a sentir e fazer sentir a relação do edifício com o meio – e nisso se podendo aproximar da abordagem que Mário Novais<sup>14</sup> fez de outras Pousadas do SNI –, não reduzindo o seu trabalho à procurar de uma singular imagem síntese da Pousada.

12. Nomeadamente o fotógrafo João Martins, responsável pelas diversas reportagens sobre as Pousadas de Portugal, “levantamento que seria, posteriormente, editado sob o título *Pousadas do SNI* (1948). Muito embora sem qualquer menção à autoria das fotografias que compõem este roteiro, colocamos a hipótese de serem da sua autoria pela existência, no seu espólio, de levantamento rigorosamente idêntico.” Emília Tavares – *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*. Porto: Mimesis, 2002, p. 52.

13. *Panorama* – revista portuguesa de arte e turismo, mensal, órgão oficial do SPN/SNI. A revista foi publicada em três séries: a primeira entre 1941 e 1949, a segunda entre 1951 e 1955, a terceira e última entre 1956 e 1973.

14. Mário Novais (1899-1967) iniciou a sua actividade nos anos 20. Em 1933 montou o seu próprio estúdio (Estúdio Novaes) em Lisboa. Tendo sofrido o impacto da obra de Marques Abreu, especializou-se na fotografia de obras de arte e arquitectura, não descurando as outras áreas da fotografia.



Figura 5. Teófilo Rego. Escola Primária do Bairro de Casas Económicas de Ramalde, Porto. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-PES-16-068.

Não se esgota nestes trabalhos o encontro de Teófilo Rego com a obra de Rogério de Azevedo. Outros edifícios nobres da cidade são motivo do seu olhar. É o caso da antiga Faculdade de Medicina do Porto, hoje Instituto Abel Salazar. Na prova de papel existente no Arquivo Teófilo Rego o edifício aparece isolado de todo o contexto adjacente através de um enquadramento fechado sobre o edifício, tal como já tinha feito para o Edifício do Jornal e na Garagem de *O Comércio do Porto*.

A Igreja da Nossa Senhora da Conceição, também no Porto, é outro exemplo<sup>15</sup>. Retrutada por diversas vezes, conforme os negativos e provas em papel existentes atestam, é sempre vista de forma mais ou menos frontal, apresentando as diversas fotos cambiantes entre as tomadas de vista, a luz natural e as estações do ano em que ocorrem.

Em todos os trabalhos de Teófilo Rego que tenho vindo a referir sobressai, tal como em Marques Abreu, “o seu especial entendimento da volumetria e do espaço, dos vazios e dos cheios, a detecção dos detalhes e pormenores”<sup>16</sup>, sem no entanto estar confinado à preocupação de uma fotografia de ordem documental conducente aos estudos da arte.

Já de índole diferente é a prova em papel da Escola Primária do Bairro de Casas Económicas de Ramalde. Um instantâneo de uma provável festa ou saída da escola. Construída no final da década de 30 tendo por base um dos projectos-tipo regionalizados desenhado por Rogério de Azevedo em 1933-35 para a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, é constituída por dois edifícios tipo Douro de 4 salas de aula em virtude da

15. Além do Padre Bellot (autor do projecto inicial) trabalharam outros técnicos nesta Igreja como o arquitecto Rogério de Azevedo e os engenheiros José Joaquim Ferreira e Silva, Reis Gonçalves e Joaquim Sarmento. A 18 de Dezembro de 1938 é benzida a 1ª pedra e a 8 de Dezembro de 1947 é consagrada a Igreja. Informação recolhida em IHRU, SIPA, IPA n.º Pt011312120188.

16. José Pedro de Aboim Borges – *Marques Abreu...*, p. 79.



política de separação dos sexos, nisso se diferenciando das restantes escolas primárias construídas no final da década de trinta nos diversos Bairros de Casas Económicas do Porto.

Também importa aqui referir o trabalho comercial de Teófilo Rego. É disso exemplo o postal ilustrado do Passeio Alegre e Palácio Hotel, na Póvoa de Varzim<sup>17</sup>, um pólo de atracção turística virado para o Oceano Atlântico, junto à Praia de Banhos; um espaço de lazer e veraneio das gentes do Porto. Teófilo Rego fotografa o Hotel já depois de profundas alterações no traço do edifício saído do projecto de Rogério de Azevedo em 1932-38 e, à imagem de outros postais e fotos da época ou posteriores à inauguração do Hotel, escolhe um ponto de vista recuado e abrangente, dando assim ênfase ao espaço público pedonal ajardinado e ao contraste de escalas entre as antigas construções de volumetria reduzida características da zona balnear e o edifício do Hotel na extremidade sul da frente urbana do Passeio Alegre.

A exposição constitui o único momento em que talvez seja possível identificar uma relação profissional, se a houve, entre o arquitecto Rogério de Azevedo e o fotógrafo Teófilo Rego. A abordagem que faz à arquitectura de Rogério de Azevedo para a exposição em nada se diferencia da que utiliza para retratar as obras de Marques da Silva ou de qualquer dos seus outros 29 discípulos, duas gerações de arquitectos que já haviam ensaiado uma prática distante do próprio Mestre, “que acauteladamente se aproximara, passo a passo, das notícias do *moderno*”<sup>18</sup>.

Tendo os edifícios projectados por Rogério de Azevedo uma presença assertiva no centro da cidade do Porto, Teófilo Rego no seu trabalho de fotógrafo da cidade nunca deixou de os fotografar, quer tomando-os como o objecto das suas fotografias quer fotografando os espaços urbanos em que tais obras se integram ou mesmo definem. No entanto, na procura de retratar a arquitectura da sua cidade com mestria, quer no uso da luz quer nos pontos de vista e enquadramentos que assume, dá continuidade ao trabalho realizado por Domingos Alvão e Marques Abreu, nunca se deixando contaminar pela fotografia de arquitectura que noutros países então se fazia.

17. Faz parte de uma colecção de 78 postais realizados por Teófilo Rego, entre os anos 70/80, em resposta a uma encomenda do Colégio do Perpétuo Socorro do Porto. Ver a colecção completa em <http://esumpostal.wordpress.com/postais/> (Consultado em 11/11/2014, 18h00).

18. Marques da Silva. *Imagens de uma época*. Porto: Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2005, p. 49.



# UMA IDEIA DE PAISAGEM NA ACÇÃO DA HICA. DA TRANSFORMAÇÃO À PERCEPÇÃO<sup>1</sup>

César Machado Moreira

## O Arquivo

As grandes alterações ocorridas nas paisagens do Vale do Cávado e dos seus afluentes, por acção do homem, tiveram o seu desenvolvimento mais significativo, a partir de 1945, com o início dos trabalhos de exploração daqueles rios. A construção das barragens, fundamentada numa cultura moderna, determinou a transformação do território num processo de apropriação da paisagem existente.

Nesse período, para além dos topógrafos, geólogos, engenheiros e arquitectos, principais responsáveis pelas grandes alterações que ocorreram naquela região, outros agentes estiveram no local a formar uma outra imagem da paisagem, na qual a fotografia foi o instrumento dessa *invenção*.<sup>2</sup>

Numa fase, ainda, de projecto, enquanto os geólogos examinavam os terrenos para aferir a melhor localização para a barragem de Venda Nova, o fotógrafo Cardoso de Azevedo (1894-1967), da Casa Alvão, captou as primeiras imagens para o arquivo de imagens que a Hidroeléctrica do Cávado (Hica) pretendia constituir.

A ideia da Hica, de criar um arquivo fotográfico, surgiu pouco tempo depois da formação da empresa, e justifica a presença antecipada do fotógrafo no terreno. No segundo ano de actividade, passada a fase preparatória e burocrática das contratações de pessoal e de definição da estrutura da empresa, foi proposto pelo conselho de administração “...a criação de um arquivo fotográfico e também cinematográfico junto dos serviços técnicos...”<sup>3</sup>, com o objectivo de ficarem registadas as várias fases das obras durante o decurso das mesmas. Desde desse momento, e durante os 19 anos de existência da empresa, foram vários os fotógrafos<sup>4</sup> que estiveram no Cávado a retratar as obras realizadas para os 5 aproveitamentos e que constituíram a primeira fase do aproveitamento das águas do rio Cávado e dos seus afluentes.

O interesse de uma grande empresa, como a Hica, pela fotografia não foi algo novo. Na primeira metade do século XX assistiu-se, em Portugal, a uma crescente atenção pela fotografia, motivada pelas várias iniciativas editoriais<sup>5</sup>, e também, pelo incremento do emprego das imagens fotográficas na imprensa e na profusão de concursos fotográficos.

Nesse período, o conceito de propaganda foi particularmente desenvolvido

1. Este trabalho é co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – FEDER, através do COMPETE – Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto PTDC/ATP-AQI/4805/2012 (“Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego”).

2. Anne Cauquelin explica que a Invenção deve fazer-se por sugestão de imagens, sendo a fotografia um instrumento dessa invenção. “...a noção de paisagem e a sua realidade captada são de facto uma invenção – um objecto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, que é a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço.” CAUQUELIN, Anne, *A invenção da paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008, p.11.

3. Apesar da proposta ter sido aceite por unanimidade, (Acta nº28 de 04 de Maio de 1946, p.4) não foram encontrados registos de quando se iniciou o arquivo. Em Julho de 1947, numa reunião do Conselho de administração, o Eng. Mamede Fialho, voltou a lembrar do arquivo fotográfico que não tinha avançado. (Acta nº94 de 01 de Julho de 1947), 1947 será o ano em que, certamente, se terá iniciado. A Hica ainda estava a trabalhar na fase de projecto da barragem de Venda Nova, o que coincide com as primeiras fotografias existentes, com o carimbo Alvão, do local da barragem de Venda Nova sem qualquer intervenção.

4. Das várias referências encontradas conseguiu-se apurar que, Cardoso de Azevedo, Teófilo Rego, Joaquim Bernardo, Mário Novais e Orlando Miranda, fotografaram em diferentes momentos os aproveitamentos da Hica.

5. A partir dos anos 1920 foram publicados vários boletins e revistas de fotografia. De edições limitadas, assinala-se como mais relevantes deste período: Sombra e Luz, Boletim do Photo Velo Club, Boletim Photographico, Arte Photographica, Foto Revista ou Objectiva. Sobre este assunto consultar António Sena, *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998.

dadas as possibilidades dos meios de informação de massas então existentes, como a rádio, o cinema, o periodismo ilustrado ou a fotografia. O poder dos meios de comunicação, e entre eles o da imagem, foi das facetas de comunicação modernas mais exploradas pelo regime, tendo sido nas iniciativas do Estado, organizadas pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI),<sup>6</sup> que os principais fotógrafos desenvolveram grande parte da sua actividade.<sup>7</sup> Durante as décadas de 1920 a 1940, os fotógrafos produziram uma *fotogenia do estado novo*,<sup>8</sup> construída através da acção dos periódicos ilustrados e das obras de propaganda e de divulgação. A fotografia assumiu-se como um veículo essencial para fazer chegar a informação ao grande público, constituindo-se como elemento central entre o conhecimento e o progresso que o Estado ambicionava. Entre a recolha de informação e as motivações políticas, a fotografia, assim como o cinema, permitiram produzir uma ideia do país, ou melhor dizendo, da memória desse país.<sup>9</sup>

Sendo as obras públicas o rosto mais visível do desenvolvimento, é natural, que as grandes empresas que trabalhavam, directa ou indirectamente para o Estado, na construção desse *ideal*, tenham adoptado a fotografia e o cinema como meios para documentarem as obras que estavam a realizar.<sup>10</sup>

As empresas hidroeléctricas, constituídas pelo Estado durante os anos 1940, não foram excepção e, apesar da sua autonomia administrativa, todas elas utilizaram a fotografia para documentar a construção das barragens, a sua conclusão e a consequente utilização das infra-estruturas inerentes. Na Hica e na Hidroeléctrica do Zêzere (Hez), as duas empresas que inauguraram as respectivas concessões em simultâneo, a utilização da fotografia foi igualmente coincidente e, numa primeira fase, ambas contrataram a Casa Alvão, para darem início aos respectivos arquivos fotográficos.<sup>11</sup>

Apesar dos objectivos não serem, apenas, propagandísticos, a utilização da fotografia e dos mesmos fotógrafos, pela Hica e pela Hez, derivam dessa condição. No caso da Hica, é o próprio Conselho de administração que o confirma. Em 1949, enquanto discutiam a proposta para a realização de um documentário cinematográfico sobre as obras da empresa, foi referida a importância das imagens terem de ser periódicas, e em paralelo com o registo fotográfico que se estava a realizar, salientando que ambos, os filmes e as fotografias encomendados, não se destinavam “...*exclusivamente à propaganda*”<sup>12</sup>. Subentende-se, nessa afirmação, um duplo sentido na utilização da imagem. Por um lado a fotografia surge como reflexo de um conteúdo ideológico e político marcadamente afecto ao regime e por outro como um instrumento de registo e acumulação extensiva de dados para a empresa.

A primeira afirmação é natural e decorrente do facto dos aproveitamentos hidroeléctricos terem sido, para o Estado Novo, o lado mais visível das grandes obras públicas, levadas a cabo após a II Guerra Mundial. Na *Linha de rumo* traçada pelo engenheiro Ferreira Dias Júnior (1900-1966), visando o

6. O organismo foi criado em 1933, com a denominação de Secretariado de propaganda Nacional SPN, adoptando a designação SNI em 1945. Em 1968 foi transformado na Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT).

7. Emília Tavares, aponta o poder dos meios de comunicação, e entre eles o da imagem como uma das facetas de comunicação modernas mais exploradas pelo regime. Ver TAVARES, Emília, *A fotografia ideológica de João Martins (1898-1972)*, Porto, Mimesis, 2002.

8. António Sena, na *Historia da imagem fotográfica em Portugal, 1939-1997* utiliza a expressão *fotogenia do estado novo* para referenciar o período de 1920 a 1945. Essa expressão verifica-se na imprensa tradicional, sujeita a uma rigorosa censura, nos magazines ilustrados que apareceram em 1928, *Noticias Ilustrado*, nas edições de propaganda, *Portugal 1934* e *Imagens Portugaisas*, 1937, ambas editadas pela SPN, nas exposições oficiais (exemplo das fotomontagens murais na exposição de Paris de 1937 realiza-das por Alvão e Mário Novais). E desde de 1932, nos salões de arte fotográfica do grémio português de fotografia com uma secção dedicada exclusivamente à SPN.

9. Aby Warburg (1866-1929) através dos atlas visuais que criou relacionando imagens da história da arte em termos simplesmente visuais desenvolveu a teoria da memória social ou colectiva através das imagens, defendendo que, “...*estas perduram para além do seu tempo numa vida póstuma, ou migram para além das suas origens.*” In BORGES, Pedro Maurício, *O Desenho do Território e a Construção da paisagem na Ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas*. Coimbra, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e tecnologia da universidade de Coimbra, 2007. p.21. Em *Modos de Ver*, de John Berger podemos perceber repercussões dessa forma de pensar criada por Warburg no início do século XX. Sobre Warburg ver António Guerreiro, “Abby Warburg e os arquivos da memória”, disponível em <[http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerrero\\_pwarburg/](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerrero_pwarburg/)> consultado em Março de 2014.

10. Durante o século XX, a utilização da fotografia, no registo da construção dos grandes aproveitamentos, foi amplamente utilizada em todos os países que realizaram aproveitamentos hidroeléctricos. Com alguns fotógrafos a notabilizarem-se pelo trabalho realizado nesse campo. Exemplo dos fotógrafos do escritório de informação de Knoxville para a Tennessee Valley Authority', Charles Krutch, Emil Sienknecht e Billy Glenn, cujas imagens fazem, hoje, parte da colecção do museu de arte moderna de Nova York.

11. Na Hidroeléctrica do Douro, a terceira grande empresa a ser criada para a exploração de recursos hídricos em Portugal, esse processo pode ser mais facilmente compreendido, dado que a constituição da empresa e os trabalhos para a exploração do rio Douro iniciaram-se mais tarde do que na Hica ou na

Hez. Dada a troca de informação constante entre as empresas, é natural que, desde do início da construção, tenham estado presentes no Douro fotógrafos para documentar todas as fases da obra.

12. Acta nº210 de 02 de Agosto de 1949, AHME, ARCAHICA. p.2.

13. Domingos do Espírito Santo Alvão, colaborou com Emílio Biel e Leopoldo Cyrne. Em 1903 estabeleceu a *Fotografia Alvão* desenvolvendo vários trabalhos para as grandes empresas, instituições e para o Estado.

14. Além de Alvão faziam parte das preferências do SPN: Mário Novais, J. Martins, O. Bobone, J. Benoliel, H. Novais. Ver Mário Novais, *Exposição do Mundo Português 1940*, Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, catálogo, 1998, p.19.

15. Em 1906, Álvaro Cardoso de Azevedo, após uma breve passagem pelo Rio de Janeiro, iniciou a sua actividade na *Fotografia Alvão*. Em 1914, Alvão confiou-lhe a gerência da firma e em 1921 constituíram a sociedade Alvão & C<sup>ª</sup>. Em 1937, Alvão retirou-se e Cardoso de Azevedo assumiu integralmente as responsabilidades da *Fotografia Alvão*, ficando como seu único proprietário. Todas as fotografias continuaram a sair com a chancela comercial Alvão. Na década de 1940 criou a *Sociedade Azevedo & Fernandes, Lda - Fotografia Alvão* juntamente com José Fernandes Mendes de Oliveira. Para mais informação sobre a *Fotografia Alvão* consultar a tese de mestrado de Filipe André Cordeiro Figueiredo, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1ª metade do século XX: O caso exemplar de Domingos Alvão*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, SIZA, Maria Tereza; SERÉN, Maria do Carmo, *Tripé da Imagem - O Porto e os seus fotógrafos*. [org.] Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. Porto Editora, 2001. PEREIRA, Albano da Silva, *O Douro de Domingos Alvão*. Trad. Alexandre Matos. [S.l.: s.n.], 1995. Távora, Fernando; Vieira, Joaquim, *A Cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão - 1872-1946*. 2ª ed. Porto: Fotografia Alvão, 1993.

16. No arquivo do fotógrafo Mário Novais, na Fundação Calouste Gulbenkian existem várias séries relativas aos aproveitamentos hidroeléctricos do Cávado e também do Zêzere. Algumas dessas imagens só estão reproduzidas em panfletos ou catálogos propagandísticos realizados pelo SPN, pelo que se induz que fosse a pedido do Estado que este fotógrafo tenha estado no Cávado.

17. No acervo documental de Teófilo Rego encontramos uma caixa da Seop, empresa responsável pela construção de várias infra-estruturas para a Hica, com várias fotografias relativas à construção da bar-ragem e central do Alto Rabagão.

18. Existiam no espólio do Januário Godinho vários negativos das suas obras realizadas para a Hica, dos quais não foi possível aferir a autoria. Nos negativos

desenvolvimento industrial e económico do País, a ideia da utilização da água como força motriz para produção de energia eléctrica, impôs-se como fundamental. A valorização da energia hidroeléctrica assentou numa comparação técnico-económica directa com a solução alternativa termoeléctrica, que agravava ainda mais a dependência do exterior e que justificou o grande investimento realizado noutras formas de produção de energia.

Essas obras, de grande dimensão, que o Estado andava a realizar, e que estavam alterar profundamente o território, através das barragens e das infra-estruturas para o transporte da energia, não eram perceptíveis pelo povo. A não ser, através das imagens promovidas pelas empresas e pelo regime, destinadas a servir de suporte imagético às realizações e ideais que sustentavam o último. Para as pretensões do Estado, não chegava fazer chegar a electricidade a grande parte da população que residia nas principais cidades, era necessário produzir e fazer circular imagens da construção desse progresso e torna-lo parte do imaginário de todos os portugueses.

Por outro lado, para a empresa, o registo das diferentes fases da obra era fundamental para o desenvolvimento das técnicas utilizadas. Engenheiros, topógrafos e geólogos serviram-se da fotografia como instrumento de trabalho, permitindo-lhes registar elementos importantes da construção, das escavações e da topografia, que eram depois utilizados no desenvolvimento dos projectos.

## Os Fotógrafos

Desde do início da criação do Spn/Sni, em 1933, Domingos Alvão<sup>13</sup> (1869-1946), juntamente com alguns dos fotógrafos mais importantes da época,<sup>14</sup> fez parte das preferências de António Ferro (1896-1956), para a elaboração dos álbuns fotográficos realizados pelo Secretariado. Na década de 1930, a Casa Alvão apresentou-se como um estúdio de fotografia cujas capacidades técnicas e qualidades artísticas eram reconhecidas publicamente. Em 1937, com o afastamento precoce, de Alvão coube ao seu colaborador e sócio, Cardoso de Azevedo<sup>15</sup> a tarefa de assumir a direcção da empresa.

Em 1946, foi Cardoso de Azevedo quem se deslocou ao Cávado para iniciar o registo do aproveitamento daqueles rios, documentando o local onde seria realizado o 1º escalão. A partir desse momento, a Casa Alvão manteve-se a fotografar, todas as fases de construção dos diferentes escalões. Além da Casa Alvão, durante aqueles anos, outros fotógrafos se destacaram a registar imagens dos aproveitamentos. Contratados pelo estado<sup>16</sup>, pelas empresas de construção<sup>17</sup> ou pelo arquitecto Januário Godinho<sup>18</sup> (1910-1990), são vários os registos que encontramos sobre as obras da Hica. Mas, até ao início da construção do último escalão, no Alto Rabagão, apenas a Casa Alvão foi responsável pelo arquivo fotográfico da Hica. Uma orientação, que só se alterou em 1961, com a contratação de Teófilo Rego (1914-1993) da

### *Fotografia Comercial.*

Conhecido sobretudo no Norte do País, Teófilo Rego, realizou os mais diversos trabalhos de fotografia: trabalhou para o Spn/Sni, fotografou obras para vários arquitectos, incluindo Januário Godinho, fez centenas de retratos e especializou-se como fotógrafo comercial trabalhando para inúmeras empresas na realização de catálogos.<sup>19</sup> Terá sido essa diversidade profissional que interessou à Hica, nos últimos anos da concessionária. Durante o período que trabalhou para a empresa, para além de fotografar a construção do Alto Rabagão e as obras já concluídas nos escalões anteriores, Teófilo também realizou vários fotólitos contendo gráficos e desenhos sobre os aproveitamentos para serem utilizados pela Hica na reprodução em série nas várias monografias e catálogos que a empresa lançava periodicamente. Durante a construção do último aproveitamento, coube a Teófilo Rego a maior tarefa. A Casa Alvão, manteve-se a fotografar para a Hica até ao final da construção desse escalão, mas percebe-se, pelo reduzido número de fotografias encontradas no arquivo, com a chancela Alvão, que a sua permanência durante esse período foi muito menor do que tinha acontecido nos anteriores escalões.

### **Os álbuns fotográficos**

Os álbuns da Hica vão, progressivamente, desvendando fragmentos de uma paisagem em mudança. São fotografias documentais e de trabalho, cujos autores não as limitaram a um levantamento fotográfico meramente descritivo. O que se observa e interpreta é uma transformação das paisagens do Cávado e do afluente Rabagão que nem sempre é confirmada nos documentos da empresa, onde são várias as descrições sobre as difíceis condições de habitabilidade dos trabalhadores, desde os processos de expropriação integral de aldeias, da inundação dos campos agrícolas, da transferência dos habitantes da região e das oportunidades económicas abertas com a construção da barragem.

A paisagem é percebida pela fotografia e foi enquadrada pela vontade do fotógrafo, que delineou a perspectiva e enquadrou o ângulo de visão. Esses limites, colocados, foram indispensáveis à constituição da paisagem que podemos ver através dessas fotografias. Toda a imagem encarna um *modo de ver*<sup>20</sup> sendo as leis da fotografia que regem a relação do nosso ponto de vista com a realidade daquele território. Como refere Cauquelin, “...*constituir o fragmento é uma operação a priori, que está isenta de qualquer intenção particular... ela é evidente, porque é uma das condições de preenchimento do enunciado paisagem*”.<sup>21</sup>

Uma paisagem construída segundo fragmentos, através do olhar desses fotógrafos, cujas alterações registadas podemos dividir em três momentos essenciais:

1. As primeiras fotografias: realizadas antes do início das obras e que

encontrados os enquadramentos do fotógrafo são (re)enquadrados pelo arquitecto, definindo aquilo que seria mostrado. É evidente o desejo de dominar a mensagem transmitida e o modo como os edifícios eram apresentados.

19. A obra de Teófilo Rego não foi ainda devidamente estudada. A primeira investigação sobre a sua obra está a ser realizada pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (CEAA-ESAP), o projecto de IC&DT “Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego”. O espólio fotográfico está sob a responsabilidade da Fundação Manuel Leão.

20. John Berger aborda a forma como os modos de ver interferem na nossa forma de interpretar e a capacidade das imagens em adquirirem autonomia por si só. “Toda a imagem encarna um modo de ver. Incluso una fotografia, pues la fotografia no son como se supone a menudo, un registro mecánico... toda a imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. BERGER, John, *Modos de Ver* (1972), Barcelona, Editorial GG SA, 2000 (4ª edición) p.16.

21. CAUQUELIN, Anne, *A invenção da paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 100.

retratam uma região “natural” caracterizada por relevos vigorosos, propícios à construção de barragens, e onde não se pressente a presença humana. Um olhar criterioso que destacou aquilo que queria que fosse observado.

2. A construção: Não foram os habitantes que participaram com o seu trabalho na mudança das formas do território, mas sim empresas deslocalizadas que impuseram construções e infra-estruturas que transformaram radicalmente a região. Nessas imagens da construção de uma paisagem “*eléctrica*”<sup>22</sup>, não aparecem os elementos de uma paisagem *rural*<sup>23</sup>, prestes a ser destruída.

3. As últimas imagens: As imagens das inaugurações e do período de exploração desempenham funções que preexistiram à sua apresentação – a eternização de um tempo de uma vida colectiva fabricada.

### **As primeiras fotografias**

Em 1944, quando a Hica iniciou os trabalhos com base no plano geral entregue pela Direcção Geral dos Serviços Hidráulicos (Dgsh), os técnicos da empresa já sabiam que teriam a necessidade de ampliar e completar os estudos iniciais realizados por aqueles serviços. A reavaliação do local escolhido para a barragem de Venda Nova, levou a que fossem os geólogos, os primeiros a estudarem o local. Durante quase dois anos, foram os únicos a estarem na região. Só em 1946, a Hica iniciou os trabalhos de campo, enviando os primeiros engenheiros e trabalhadores para o Cávado.

Obrigados a fixarem-se por períodos longos na região, os técnicos da Hica, depararam-se com vários condicionalismos para encontrarem locais com o mínimo de condições de habitabilidade que permitissem a sua permanência. Inicialmente, começaram por ocupar, como base das instalações, algumas casas de uma das aldeias que viria a ser inundada pela albufeira. Habitações desprovidas das condições essenciais de habitabilidade e de trabalho para o número de técnicos que a Hica necessitava no terreno para, nessa primeira fase, fixarem a localização e o tipo de barragem a construir.

Não sendo possível instalar todos os técnicos necessários, e por períodos de tempo dilatados, uma das formas de trabalho encontradas foi o registo fotográfico. As primeiras fotografias, realizadas por Cardoso de Azevedo, mais do que constituírem imagens contemplativas do terreno antes da realização das obras pela Hica, ajudaram a cartografar o território. Imagens que eram depois analisadas, pelos engenheiros da Hica, no Porto, e utilizadas como ferramenta de trabalho para aferir da melhor localização e desenho da barragem de Venda Nova, o elemento essencial para a definição do escalão. Para além dos resultados dos estudos topográficos e geológicos, os técnicos utilizaram a fotografia para a compreensão dos terrenos que estavam a estudar.

São várias as revelações de fotografias dos possíveis locais de implantação da barragem, nas quais os engenheiros planearam diferentes formas para a

22. PAVIA, Rosário, *La città della dispersione*, Roma, Melteni, 2002 / SARAIVA, Tiago, *Ciência y Ciudad, 1851-1900*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.

23. Seguindo Álvaro Domingues, utiliza-se Rural como “...um adjetivo que qualifica culturas, visões do mundo imaginários...e por arrastamento, as gentes e a geografia, o território e as paisagens desses imaginários.” In *Vida no Campo*, Porto, Dafne Editora, 2013, p.121.

barragem. Vistas de jusante e de montante, mostrando os relevos vigorosos e vales fracturados, predominantemente rochosos e de vegetação escassa, e que serviram de suporte para os primeiros esboços da barragem.

O conhecimento do lugar, o que o caracterizava e que transformações tinham ocorrido naquelas encostas, preocupações frequentes dos engenheiros, geólogos e cartógrafos, foram elementos recolhidos com o auxílio das imagens. Para intervirem naquele território, foi necessário aos projectistas criarem uma *consciência paisagística*<sup>24</sup> que dependeu em parte da utilização que fizeram da fotografia.

### A construção

As fotografias do segundo momento, são, provavelmente, onde as alterações ao território são mais marcantes. As imagens retratam a chegada do pessoal das construtoras para darem início aos trabalhos preparatórios. Numa altura em que nada tinha sido erigido o que é dado a ver é o princípio da transformação do território. Em virtude da intervenção humana naquele local a paisagem *natural* anteriormente retratada, deriva numa *paisagem da acção*<sup>25</sup>. Durante aquele período, as duas paisagens coexistiram num mesmo tempo. O rio e as suas encostas, até aí, fotografados sem vestígios da presença humana, passaram a ser o cenário das obras da Hica e da presença de uma abundante mão de obra vinda de longe. A abertura das estradas, de acesso aos locais dos estaleiros, e o desvio do rio, para deixar a seco o local de implantação da barragem, contrapõem-se às descrições de uma paisagem existente que estava relacionada com um projecto, ainda que inconsciente, da organização de vida social dos habitantes daquela região. Uma presença frequentemente descrita nos relatórios do Conselho de administração, com referências às populações residentes e aos grandes constrangimentos que elas causaram no prosseguimento dos trabalhos para a construção dos aproveitamentos.

Com excepção das fotografias tiradas durante o enchimento da albufeira de Venda Nova, em que é visível a aldeia do mesmo nome a ser coberta pelas águas, não existem nos álbuns relativos aos cinco aproveitamentos outras referências às aldeias que foram submersas ou às comunidades destruídas com a construção das barragens. A excepção dessas imagens, só poderão ser justificadas pois, o que estaria a ser registado não era a antiga, mas sim a nova aldeia de Venda Nova, que surge nas imagens em segundo plano, numa zona mais elevada. A nova povoação, para onde a empresa propôs que se transferissem os ocupantes das casas expropriadas da antiga povoação e na qual construiu, à sua conta, os edifícios de interesse geral.

Dada a relevância do assunto para a empresa, as populações residentes e as expropriações, mereceram uma secção própria no colóquio, sobre os problemas de uma grande empresa, que a Hica organizou em 1957, no qual,

24. Conceito desenvolvido por Augustin Berque, no qual intervir na paisagem não é uma questão de gosto ou de sensibilidade mas sim de conhecimento. Os conhecimentos não se inventam mas adquirem-se, com o estudo e a investigação. Ver, por exemplo, Augustin Berque, *Les Raisons du Paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995.

25. Simón Marchán Fiz separa a noção de paisagem em três categorias. A *Vorstellung* \_ Paisagem de contemplação; a *Darstellung* \_ representação artística e a *Gestaltung* \_ paisagem da acção. Ver Simón Marchán Fiz, *La experiencia estética de la naturaleza*, in *Paisaje y pensamiento*, Dir. Javier Maderuelo, Madrid, Abada editores, 2006.



Figura 1. Construção dos acessos para a Central de Venda, Casa Alvão, 1947. Arquivo EDP, Porto.



também, foram debatidas as questões aqui abordadas. A narração desses acontecimentos, que não conferem com as imagens contemplativas que os álbuns nos oferecem, descrevem um território densamente povoado para quem a construção dos aproveitamentos alterou radicalmente a apreciação da paisagem ao serem alterados os níveis de satisfação dos interesses pessoais que tinham naquela região.<sup>26</sup>

As imagens do território, isto é, as paisagens, falam, fundamentalmente, das relações entre os territórios e os seus transformadores, os novos habitantes.<sup>27</sup> Os documentos da Hica descrevem as alterações das populações presentes, dos seus hábitos, das suas ideias e dos seus interesses. Nesta perspectiva a paisagem transforma-se num duplo sentido, enquanto suporte físico e enquanto forma de ser percebida.

Essa dupla percepção dos factos, não foi circunscrita apenas às relações com as populações residentes, estendendo-se a vários episódios em que a realidade descrita nas actas e relatórios da Hica não coincidem com as imagens apresentadas.

Desde o início, a empresa debateu-se com dificuldades na organização dos seus quadros. Houve que procurar pessoal habilitado onde o havia e deslocá-lo para os estaleiros e para as centrais. Essa adaptação a uma nova realidade foi mais agravada pelos problemas da heterogeneidade do pessoal, desde o superior e dirigente, de cursos médios e superiores, colocados nas centrais, até ao simples trabalhador sem especialização, de cultura rudimentar e muitas vezes analfabeto que residia nos estaleiros e trabalhava nas obras. Essas desigualdades, sociais e laborais, criaram divergências difíceis de

26. DONADIEU, Pierre, A construção de paisagens urbanas poderá criar bens comuns? in *Paisagem Património*, Porto, Dafne Editora, 2013, p.77.

27. MADERUELO, Javier, La actualidad del paisaje, in *Paisagem y pensamiento*, dir. Javier Maderuelo, Madrid, Abada Editores, 2006, p.236.

administrar pela Hica. Os bairros realizados para os operários da central, eram construídos previamente e serviam para instalar os técnicos da Hica durante as obras da barragem, enquanto que os trabalhadores dos construtores eram alojados nas instalações temporárias localizadas junto aos estaleiros.

Também as obras não foram isentas de dificuldades sendo o caso do aproveitamento de Venda Nova o mais evidente. Ao ser a primeira obra, a Hica, acusou a inexperiência reflectindo-se numa série de contrariedades no decurso da construção. Os concursos das empreitadas foram lançados e as obras adjudicadas ainda com os projectos na fase de estudo prévio. Os empreiteiros, também pouco habituados a obras daquela envergadura, foram para o terreno munidos apenas daqueles estudos, sendo os projectos de execução entregues à medida que as obras iam avançando. Essa falta de preparação acabou por ter várias consequências negativas. Episódios, que não são perceptíveis nas fotografias daquele período e que foram recorrentes nas obras do primeiro escalão, mas não impediram os fotógrafos de obterem imagens de grande expressividade. As fotografias das estruturas metálicas montadas para as centrais de britagem e de betonagem, a entrada em obra dos grandes camiões Euclids ou os blondins a transportarem os materiais, entre as encostas, anunciam uma capacidade técnica muito distinta dos métodos rudimentares utilizados que encontramos durante a primeira fase de preparação das obras. As fotografias das primeiras estradas a serem abertas pela força humana e com ajuda de carroças e de animais, deu lugar a uma outra realidade técnica. Nas fotografias da construção da barragem há uma clara visão do futuro, elas pronunciam-se sobre a ocupação do território, sobre como o “*progresso*” estava a ser construído, mas ocultam as duras condições de trabalho dos construtores e as diferenças existentes entre esses e os operários ao serviço da Hica. Os grandes estaleiros são, normalmente, registados à distância permitindo perceber-se a grande dimensão das obras, mas impedindo a compreensão das estruturas temporárias, dos dormitórios e cantinas onde residiam a maioria dos trabalhadores, em condições que nem sempre foram as melhores.

### **As últimas imagens**

Dos registos realizados no final das construções, evidenciam-se dois momentos. As foto-reportagens às inaugurações dos aproveitamentos e o registo das novas infra-estruturas após a sua finalização.

Ocupamo-nos primeiro das fotografias dos edifícios em funcionamento, onde a dissociação entre a acção e a representação continua a estar presente. Dado o carácter propagandístico das inaugurações, os temas tratados permitem-nos uma abordagem em separado.

Teófilo Rego começou a trabalhar para a Hica em 1962. A concessionária estava a terminar a construção da barragem de Paradela e já estavam

concluídos e em pleno funcionamento os aproveitamentos de Venda Nova, de Salamonde e de Caniçada.

Esta observação temporal ganha importância para a compreensão dos diferentes registos realizados, pelas duas empresas de fotografia, à fase final dos aproveitamentos. Se dos períodos das construções, não é fácil determinar a autoria das fotografias, principalmente nos casos do Alto Cávado e Alto Rabagão, coincidentes com a presença da Casa Alvão e da Foto Comercial no terreno, já nas imagens dos aproveitamentos concluídos é possível observar-se duas formas distintas de apreciação daqueles lugares.

As imagens, captadas pela Casa Alvão, são fracções do espaço como do tempo, com os edifícios a surgirem vazios de pessoas contrastando com a agitação que se verificou nas imagens obtidas durante a construção. O aspecto limpo e objectivo das fotografias do final das obras, contribuem para uma renovação da visão que temos daqueles lugares, permitindo dar-lhes novas qualidades. São o registo acabado de todas as infra-estruturas realizadas: as barragens e as albufeiras, as centrais, os centros de comando e os bairros.

A presença de pessoas apenas é notada nas centrais e na sala de comando, com os técnicos a trabalharem em frente aos painéis de controlo da barragem. Uma interacção entre o homem e a máquina que remete para uma atmosfera tecnológica com personagens sofisticadas, vestidas com fatos brancos, que os destacam das máquinas e dos interiores destituídos de adornos, aos quais essas figuras dão a escala necessária. Quer nas centrais como nos edifícios das sub-estações, apenas foram registados o piso das turbinas e a sala de comando respectivamente. Apesar da qualidade colocada no desenho e acabamentos dos gabinetes e dos espaços auxiliares, esses espaços não fizeram parte da imagem “moderna” que a Hica pretendeu difundir.

Nas fotografias de Cardoso de Azevedo, a transição entre esse cenário tecnológico, das centrais e comandos, e as restantes zonas, relacionadas com o espaço habitacional dos bairros dos operários, dá-se de uma forma brusca. A presença humana desaparece, quase por completo, e a tecnologia dá lugar à revalorização de elementos tradicionais.<sup>28</sup> Nas casas e nos equipamentos dos bairros assiste-se a uma homogeneização da imagem do conjunto, transmitida pelas qualidades plásticas da arquitectura. Independentemente do programa e produto da optimização de custos, os edifícios partilham elementos e soluções construtivas, como os alpendres, as varandas, as gelosias em crivo, as coberturas inclinadas em telha ou as paredes em granito. As ruas vazias, as casas mobiladas e as perspectivas dos edifícios, com ângulos alargados, conduzem o olhar para uma outra modernidade, uma evidência, não do que ali estava mas do que alguém avaliou.<sup>29</sup> Os exteriores dos edifícios, nos bairros, foram enquadrados por uma envolvente próxima, também ela um produto fabricado fruto do ambiente que a produziu. O

28. FERNANDEZ, Sérgio, Januário Godinho, Profissional controverso, in *Januário Godinho, Leituras do movimento moderno*, Porto, CEEA, 2012, p.50.

29. SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal, 2012, p.91.



Figura 2. Restaurante de Caniçada, Casa Alvão, 1956. Arquivo EDP, Porto.

propósito das fotografias é oferecer uma interpretação dos edifícios onde predominam a objectividade e a preocupação em revelar o objecto construído com o máximo de detalhe. O resultado é uma unidade visual inédita até então, onde se valorizou os espaços vazios e encenados nos quais a realidade e a experiência se ocultaram, prevalecendo o lado mais estético da fotografia, para mostrar aquilo que foi realizado. Um processo de *artialização*, utilizando a definição de Alain Roger, onde o território foi adquirido por um modo de transformação do espaço visível através de uma apreciação estética positiva influenciada pela imagem.<sup>30</sup>

Nos registos captados por Teófilo Rego, uma outra imagem é mostrada. Da necessidade de operários a controlar as centrais, foram criadas novas comunidades que viveram naqueles locais vários anos.<sup>31</sup> São fotografias que retratam o dia-a-dia, dos operários e das suas famílias, nos bairros criados pela Hica. Se por um lado denunciam a tardia permanência do fotógrafo nos vários aproveitamentos, por outro, confirmam algumas das preocupações que a Hica se debateu em relação ao ambiente dos seus operários fora dos espaços de trabalho. As fotografias tornam-se em fontes importantes para a compreensão dos aspectos sociais das comunidades operárias da Hica.<sup>32</sup>

Foram essas vivências, resultado das iniciativas da Hica, que Teófilo Rego documentou e que ajudam a compreender a forma como os bairros funcionavam durante a exploração das centrais. O que foi retratado são situações reais, são as condições de vida e habitar durante os anos em que os aproveitamentos eram controlados no local:<sup>33</sup> os alunos nas salas de aulas, os

30. ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Mayenne, Gallimard, 1997.

31. Note-se que o aproveitamento de Venda Nova entrou em funcionamento em 1951 e o, último no Alto Rabagão só foi terminado treze anos mais tarde, em 1964. A entrada em funcionamento no final dos anos 1970 do centro de telecommando da EDP, instalado no Peso da Régua para controlar todas as barragens do País, levou ao desaparecimento das comunidades operárias junto às barragens.

32. Para uma aproximação às diferenças entre classes sociais e ao papel da fotografia na prática etnográfica ver BOURDIEU, Pierre, *Un Arte médio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.a. 2003.

Figura 3. Piscina da pousada do Alto Rabagão durante a inauguração do aproveitamento, 1965. Arquivo Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão.



operários a jogarem futebol, as mulheres em cursos de costura ou as festas de aniversário e de natal. As imagens oferecem-nos a produção de um novo património cultural, cuja dimensão plástica e extensão rompeu com a anterior identidade do lugar, produzindo “...um modo de vida urbano e moderno”<sup>34</sup> centrado nos pequenos bairros situados junto às barragens. Ao contrário das imagens estáticas de Cardoso de Azevedo, de uma “...suposta conquista autoral, através da fotografia, de um território ilusoriamente virgem”<sup>35</sup>, Teófilo definiu o lugar, criando um momento dentro de um movimento, no qual “... habitar no lugar é estar em movimento, é estar no movimento desse lugar, no qual participamos.”<sup>36</sup> O que observamos são os personagens daquelas obras a deixarem de estar fora da paisagem e a passarem a mover-se nela.

Durante os 19 anos, a Hica, construiu cinco aproveitamentos constituídos por seis barragens, quatro centrais e quatro bairros. Nesse período os engenheiros e os arquitectos inscreveram os seus projectos directamente na materialidade do lugar, sobre o território existente. A construção das barragens instalou à sua volta um ambiente paisagístico, transformando a terra em água e os montes em construções.<sup>37</sup>

Os territórios, tomados pela Hica, levaram à transformação da natureza pela colectividade,<sup>38</sup> estabelecendo lugares onde a visão foi guiada pelas novas representações do espaço, assim como pelas novas práticas e usos locais. Os fotógrafos actuaram sobre o olhar colectivo, proporcionando modelos de visão, esquemas de percepção e deleitamento. Eles não se limitaram a um acto mecânico, a sua observação perante aqueles objectos, os seus registos,

33. Nos anos 1970, com o desenvolvimento da tecnologia, as centrais passaram a ser controladas à distância e a presença do homem deixou de ser necessária junto às centrais. Essa circunstância levou ao esvaziamento e abandono gradual dos bairros da Hica.

34. RAPOSO, Isabel, “A urbanização da paisagem rural e o papel das casas dos emigrantes”, in *Paisagem Património*, Porto, Dafne Editora, 2013, p.181.

35. BANDEIRA, Pedro, “Um texto sobre o pôr-do-sol”, in *Só nós e Santa Tecla*, Dafne, p.67.

36. BESSE, Jean-Marc, “Estar na paisagem, habitar, caminhar”, in *Paisagem Património*, Porto, Dafne Editora, 2013, p.52.

37. Segundo Anne Cauquelin, qualquer que seja a apresentação que a paisagem nos concede, para que ela exista, deverão surgir e estar relacionados os quatro elementos de referência: a água, o fogo, o ar e a terra. *A invenção da paisagem*, pp.104-112.

38. COSGROVE'S, Denis E., *Social Formation and Symbolic landscape*, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1984.

conformam uma subjectividade susceptível de várias interpretações e transmissões a quem percebe as imagens produzidas.

A realidade fotografada, isto é, a *paisagem-território* foi conformada na sua construção pelo imaginário – pela *paisagem-imagem*.<sup>39</sup> A Hica apropriou-se dessas paisagens atribuindo-lhes novos sentidos, a partir das representações em publicações e exposições, e divulgando-as através de uma rede de comunicação como um produto de consumação.

A fotografia, transforma a realidade em imagem no momento em que essas imagens são validadas pelo observador elas são novamente transformadas em realidade. Uma alternância entre o *in situ* e o *in visu* que modifica profundamente a relação com a paisagem.

39. BORGES, Pedro Maurício, *O Desenho do Território e a Construção da paisagem na Ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas*. Coimbra, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e tecnologia da universidade de Coimbra, 2007.









As Edições Caseiras, publicadas pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, pretendem divulgar em pequenos cadernos, estudos académicos sujeitos a revisão por pares (*peer review*), elaborados no seu âmbito de investigação e interesses.

*Esta publicação centra-se, por um lado, em três casos específicos de colaboração entre Teófilo Rego e arquitectos, no caso, Rogério de Azevedo, Januário Godinho e João Andresen; por outro lado, trata a colaboração que resultou das encomendas de arquitectos menos conhecidos, que foram resgatados pelo levantamento do arquivo fotográfico, e que contribuíram para um conhecimento mais extenso da relação que se estabeleceu a partir da fotografia entre estes profissionais..*

